

ФИЛИППЪ ВОЛЬФРУМЪ.

W 516 36
569

Юганнъ Себастьянъ Бахъ.

Разрѣшенный авторомъ переводъ
со 2-го нѣм. изданія

Евгенія Браудо.

(Со вступительной статьей и примѣчаніями **переводчика**).

*Съ 16 иллюстраціями внѣ текста, 20 факсимиле, и нотными
примѣрами.*



Переводъ собственность издателя

Л. Юргенсона въ Москвѣ,

Коммисіонера. Придворной Цѣвческой Капеллы, Императорскаго Русскаго
Музыкальнаго Общества и Консерваторіи въ Москвѣ.

С.-Петербургъ, у Л. Юргенсона. | Кіевъ и Варшава у Л. Издиковскаго.
1912.

Кромѣ двухъ классическихъ книгъ о Бахѣ: **І. Н. Форкеля** (Жизнь и творчество Іоганна Себастіана Баха, 1802.), **Филиппа Спитта** (І. С. Бахъ, 2 тома, 1873 и 1880) и вступительныхъ статей къ отдѣльнымъ томамъ собранія сочиненій Баха, авторъ пользовался, для составленія своей книги, новой литературой по данному вопросу, указанной въ текстѣ, а также статьями **Германа Кречмара** и другихъ авторовъ, напечатанныхъ въ Ежегодникахъ Петерса и разныхъ журналахъ.

(При составленіи второго тома, „І. С. Бахъ, какъ вокальный композиторъ“, авторъ пользовался также и большими работами А. Пирро и А. Швейцера).

Авторъ настоящей монографіи, профессоръ Филиппъ Вольфрумъ, занимаетъ кафедру исторіи музыки при Гейдельбергскомъ университетѣ и пользуется, въ качествѣ дирижера, славой очень тонкаго, талантливаго исполнителя произведеній Баха. Первый томъ его книги вышелъ отдѣльно въ собраніи монографій „Musik“, издаваемыхъ Рихардомъ Штраусомъ. Весь характеръ изслѣдованія Вольфрума, проникнутаго идеей культурной цѣнности музыки и чуткостью къ „современнымъ“ элементамъ въ творествѣ Баха, этого „источника вѣчной юности“, прекрасно гармонируетъ съ тѣми задачами борьбы противъ чисто внѣшняго формализма въ искусствѣ, которыя являются лейтъ мотивами литературной дѣятельности творца „Heldenleben“. Исходя изъ эстетическаго анализа музыки Баха, Вольфрумъ прибѣгаетъ „къ исторіи лишь постольку, поскольку она служитъ жизни“, что придаетъ его книгѣ какую то непосредственность, характеръ чисто личной убѣжденности. Его живое положеніе не можетъ не увлечь своимъ энтузіазмомъ читателя, заставить его полюбить того, кого мы еще съ дѣтства, съ первыхъ уроковъ музыки, привыкли считать сухимъ, далекимъ отъ всего, что волнуетъ нашу душу... Въ двухъ небольшихъ томикахъ авторъ даетъ не только общую картину творчества кантора св. Оомы, но и массу интересныхъ наблюденій дирижера, практика относительно отдѣльныхъ произведеній Баха, отражающихъ въ „малой каплѣ“ отрывка какой либо партитуры „солнце“ великихъ идей ихъ творца. Указавъ, въ заключеніи, еще на его содѣлательную разработку вопросовъ о литературныхъ и богословскихъ теченіяхъ въ 17 и 18 вѣкѣ, необходимую для пониманія Баховскихъ текстовъ, мы позволяемъ себѣ выразить пожеланіе, чтобы книгѣ Вольфрума было суждено содѣйствовать у насъ осуществленію цѣли, поставленной себѣ руководителями Bachgesellschaft: „возродить музыку Баха во всѣхъ странахъ, доступныхъ серіозному нѣмецкому искусству“.

Переводчикъ.

Считаю пріятнымъ долгомъ выразить свою сердечную признательность **Александру Вячеславовичу Оссовскому** за просмотръ корректуры моего перевода и глубоко цѣнныя для меня указанія, которыми я пользовался для настоящей своей работы

Е. Браудо.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ и нѣмецкая музыка девятнадцатаго столѣтія.

1.

„Когда я слушалъ музыку Баха, мнѣ казалось, что я внимаю звукамъ вѣчной гармоніи, духу Господню, витавшему надъ вселенной до сотворенія міра“, такъ писалъ въ 1827 году Гете своему другу Цельтеру. Тогда произведенія „кантора св. Ѳомы“ были знакомы лишь небольшому кружку музыкантовъ, группировавшихся около стараго чудаковатаго директора Singakademie въ Берлинѣ, и тѣмъ не менѣе даже для нашихъ дней, когда музыка Страстей Господнихъ Баха должна быть такъ-же хорошо знакома каждому культурному человѣку, какъ Гетевскій Фаустъ, слова эти являются самымъ значительнымъ изъ всего того, что было сказано о ея творцѣ. Только они могутъ намъ дать дѣйствительное представленіе о всемъ величіи его генія, которое мы можемъ познать, только отказавшись отъ филистерски ограниченной „исторической“ точки зрѣнія, какой придерживались еще до недавняго времени изслѣдователи творчества Баха, видѣвшіе въ немъ лишь заключительный аккордъ длиннаго музыкальнаго періода.

Конечно, нельзя отрицать того, что творчество Баха непосредственно связано съ музыкой прошедшихъ эпохъ, и что всѣ тропы средневѣковаго искусства ведутъ насъ въ этотъ „вѣчный городъ“ звуковъ. Бахъ, выражаясь словами Канта, былъ историческимъ постулатомъ. Онъ соединилъ „въ ясномъ, но непонятномъ“ синтезѣ все, что было продумано, разработано нѣмецкими и итальянскими мастерами прежнихъ столѣтій. Но даже для тѣхъ ученыхъ, которые обладали достаточно совершеннымъ аппаратомъ научныхъ знаній, чтобы разложить яркій свѣтъ произведеній Баха на составныя краски отдѣльныхъ этаповъ исторіи музыки, его ликъ оставался закрытымъ покровомъ тайны. „Непонятное“ это было обаяніе личности, обаяніе религиозныхъ идей, которое дѣлаютъ его предвозвѣстникомъ идеалистическаго міровоззрѣнія, нашедшаго свое философское обоснованіе въ сочиненіяхъ Канта.

Такимъ идейнымъ содержаніемъ его творчества объясняется то загадочное для историка художественной культуры явленіе,

что произведенія Баха, почти неизвѣстныя современникамъ и совершенно забытыя послѣдующими поколѣніями, сохранили понинѣ всю свою жизнеспособность, и только въ условіяхъ современной музыкальной дѣйствительности начинается ихъ истинная сущность. „Ренессансъ“ Иоганна Себастьяна Баха есть наряду съ рожденіемъ новой драмы изъ духа музыки самое значительное событіе въ исторіи искусства второй половины девятнадцатаго столѣтія. Рыцарямъ Граля было возвращено священное копье мистической музыки. Всмотрѣвшись въ лицо Парсифаля, мы узнаемъ характерныя черты байрейтскаго мастера. Нужна была его вдохновенная проповѣдь о томъ, что произведенія искусства—живыя воплощенія религиозныхъ идей, чтобы мы смогли приблизиться къ разрѣшенію тайны творчества Баха.

Борьба за идеализмъ въ музыкѣ, которую велъ Рихардъ Вагнеръ, тѣсно связана съ его исканіемъ высшей правды, ибо для него это былъ единственный путь къ разработкѣ вопросовъ искусства. Чѣмъ глубже проникаютъ въ современное общество его идеи религиознаго возрожденія, тѣмъ опредѣленнѣе высвѣтляется въ этомъ процессѣ образъ Баха, творца звуковъ, въ музыкѣ котораго нашло свое выраженіе то, что обусловливаетъ весь характеръ новой мистики. И потому „возрожденіе Баха“ не представляется намъ уже больше чисто музыкантской проблемой, какъ понимали ее въ семидесятые и восьмидесятые годы, мы начинаемъ видѣть въ его звукотвореніяхъ одну изъ большихъ дѣйственныхъ силъ нашей интеллектуальной жизни. Надуманные восторги передъ искусствомъ звуковыхъ сплетеній уступаютъ нынѣ мѣсто глубокому волненію отъ соприкосновенія съ нами безмѣрности, какое мы ощущаемъ, когда слушаемъ музыку „великаго кантора Германіи“, любви къ вѣчнымъ цѣнностямъ, одухотворяющимъ его художественныя формы.

Но еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ словомъ, Р. Вагнеръ своими драмами проложилъ пути къ новому пониманію І. С. Баха. Въ сущности говоря, единство музыки и слова Вагнеровскихъ драмъ является наслѣдіемъ искусства звука 17 вѣка, нашедшаго свое высшее завершеніе въ хоралахъ и кантатахъ Баха. Поэтому борьба, которую велъ противъ эстетики „прекраснаго“ величайшій мыслитель звука, была одновременно борьбой за признаніе генія Баха. Побѣда его музыкальныхъ идей совершила полный переворотъ въ художественномъ воспріятіи современнаго слушателя. Мы стали гораздо глубже чувствовать конкретное содержаніе музыки, и большая утонченность звуковыхъ переживаній привела къ „открытію“, что Бахъ былъ такимъ-же поэтомъ звука, какъ творецъ „Кольца Нибелунга“. Какая глубокая пропасть отдѣляетъ подобное толкованіе музыки Баха отъ твердаго убѣжденія редакторовъ первыхъ томовъ его полного собранія сочиненій, что на ихъ обязанности лежитъ

провести грань между „пріятными для слуха композиціями“ мастера и тѣми, что не соотвѣтствуютъ такому критерию! ¹⁾.

Этотъ косный, суевѣрный взглядъ на музыку, защищаемый правовѣрными бахіанцами, привелъ къ тому, что истинная сущность Баховскаго творчества осталась скрытой даже тогда, когда въ печати уже появились изданія Bach Gesellschaft. Настоящая классическая музыка—такъ утверждали охранители музыкальныхъ устоевъ—должна выражать лишь неопредѣленные чувствованія и чуждаться изобразительности, являющейся постороннимъ элементомъ для чистаго звукотворчества. Даже такой культурный историкъ искусства, какъ Ф. Спитта, авторъ лучшаго жизнеописанія І. С. Баха, пользуется его именемъ для борьбы съ программными тенденціями современной музыки. Улыбку сфинкса, а не живое выраженіе чувства, вотъ что они хотѣли видѣть въ звукотвореніяхъ Баха.

Только появившіеся за послѣдніе пять, шесть лѣтъ работы Швейцера (1905), Пирро (1907), Вольфрума (1908, 1911), проникнутыя любовью и чуткимъ пониманіемъ музыки нашего мастера, раскрыли намъ все богатство религиозныхъ настроеній въ его композиціяхъ. Отъ первыхъ проблесковъ идеи божества въ душѣ человѣка до послѣднихъ откровеній мистики, до созерцанія Бога въ его абсолютномъ бытіи, отъ варіацій на рождественскую пѣсенку до грандіознѣйшей картины страшнаго суда, какой искусство не знало со временъ Микель Анджело, таковъ „iter in Deum“ музыки Баха. И всѣ явленія жизни, что встрѣчалъ онъ на своемъ пути къ Богу, нашли въ ней отраженіе, озаренныя тѣмъ мистическимъ свѣтомъ, который позволяетъ намъ созерцать ихъ въ какомъ то преображенномъ видѣ. Въ его музыкѣ „схватывается метафизическое существо явленій дѣйствительности, опредѣляется та ступень, на которой они стоятъ въ своемъ подъемѣ къ небу, и вмѣстѣ съ тѣмъ улавливается, такъ сказать, ихъ психологическій рисунокъ“. Повсюду и всегда, въ фугахъ, столь безконечно разнообразныхъ по своему внутреннему содержанію, идеально свободныхъ по своей формѣ, въ симфоническихъ поемахъ для органа (какъ называлъ М. Регеръ хоральныя прелюдіи), въ утонченно изящныхъ сюитахъ, въ моменты высшаго экстаза вѣры, великій мастеръ находитъ характерное звуковое выраженіе для своихъ душевныхъ переживаній. Въ своемъ умѣннѣй передавать ихъ интимность І. С. Бахъ является пророкомъ современной „выразительной“ музыки.

Да, Бахъ былъ такъ-же полонъ музыки, какъ былъ „полонъ фигуръ“ Альбрехтъ Дюреръ, „и если-бъ онъ могъ жить вѣчно, то вѣчно идеи изливались бы въ его музыкѣ все въ новыхъ формахъ“. И совершенно такъ же, какъ у Дюрера, чувство формы сочетается въ творчествѣ Баха съ тяготѣніемъ ко внѣшнему правдоподобию, къ реальной изобразительности. Быть

¹⁾ См. А. Schweitzer. J. S. Bach. Leipzig 1908.

можетъ, слова „внѣшнее правдоподобіе“ покажутся не совсѣмъ понятными въ ихъ приложеніи къ искусству звука. Мы говоримъ объ взаимоотношеніи текста и музыки въ вокальныхъ композиціяхъ Баха, ибо для музыканта понятіе есть такая же реальность, какъ окружающая природа для живописца.

Вольфрумъ въ очень интересной главѣ¹⁾ своей монографіи (вторая часть) подробно разсматриваетъ отношеніе музыки къ слову въ произведеніяхъ нашего мастера и проводитъ параллель между стилемъ его кантатъ и *Passionen* и стилемъ Вагнера. Такое модернистическое пониманіе творчества Баха находитъ свое оправданіе въ основномъ декламационномъ характерѣ его вокальныхъ композицій. Но нужно помнить, что по своему „поэтическому“ содержанію музыка Баха и Вагнера глубоко разнятся другъ отъ друга. „То, что долженъ выражать языкъ музыки“, такъ пишетъ байрейтскій мастеръ, „это чувства и настроенія“. Онъ совершенно отрицалъ художественное значеніе звуковой живописи, чисто реалистическій элементъ музыки ему былъ совершенно чуждъ, и звуки его оркестра обращались не къ фантазіи, а лишь, непосредственно, къ чувству слушателя. Бахъ же, напротивъ того, старался дѣйствовать на воображеніе своихъ прихожанъ. Мы знаемъ, по рассказамъ многихъ средневѣковыхъ поэтовъ мистиковъ, что они въ моменты религіознаго экстаза старались представить себѣ страданія Христа въ видѣ ряда отдѣльныхъ картинъ изъ священной исторіи, какія рисовала имъ ихъ фантазія. Созерцаніе этихъ видѣній служило для нихъ подготовительной стадіей на пути къ высшей дѣли мистическихъ подъемовъ, сліянію съ вѣчнымъ бытіемъ. Такими же картинками, созданными внутреннимъ зрѣніемъ въ часы глубокой религіозной настроенности, было проникнуто воображеніе I. C. Баха, когда онъ писалъ свои партитуры. Его изобразительный талантъ такъ непосредственно передаетъ въ звуковыхъ символахъ картины природы, отдѣльныя сцены изъ евангелія, что мы совершенно отчетливо слышимъ удары во время бичеванія (въ *Matthäus Passion*), раскаты грома и монотонный плескъ потоковъ ливня, видимъ, какъ завѣса въ храмѣ разодралась на двое (ходъ въ басахъ *Matthäus Passion*), разорванныя облака на вечернемъ небѣ („*Komm, zu mir, denn es will Abend werden*“). Какъ на характерный образецъ описательной музыки Баха мы хотѣли бы указать на кантату „И произошла на небѣ война“, изображающую по апокалипсису борьбу Михаила съ дракономъ. Кто слышалъ эту кантату въ хорошемъ исполненіи, на примѣрѣ берлинскаго филармоническаго хора, у того никогда не изгладится изъ памяти образъ извивающагося дракона, на-

¹⁾ Объ взаимоотношеніи музыки и слова въ кантатахъ Баха мы очень интересные мысли и замѣчанія находимъ у A. Pirro *L'Esthétique de J. S. Bach* (Paris 1907), A. Schweitzer'a *J. S. Bach* (Leipzig 1908), A. Schering'a *Bachs Textbehandlung* (Leipzig 1900) и въ статьѣ A. Neuss'a *Bachs Rezitativbehandlung* (*Bach Jahrbuch* 1904).

рисованнаго необычайно реалистично шестнадцатыми темами въ ея вступительной части. Надъ царствомъ дьявола, гдѣ то въ снѣгахъ, золотятся лучи небеснаго свѣта—какой то безконечно далекой отъ жизни романтикой, зовущей за прѣдѣлы земнаго существованія, волнуютъ насъ звуковыя картины I. C. Баха.

Вопросъ объ музыкальной обработкѣ текста у Баха является одной изъ наиболѣе интересныхъ проблемъ въ изученіи его творчества. „Слова“ его музыки часто отталкиваютъ насъ барочной напыщенностью, вульгарнымъ пафосомъ и грубостью сравненій. Для многихъ изъ современныхъ ему композиторовъ такіе недостатки текста имѣли роковое значеніе, и, можетъ быть, именно по этой причинѣ мы не знаемъ уже больше ихъ звукотвореній. Но геній Баха поднялъ изъ праха и ничтожества поэтическія измышленія своихъ „стихотворцевъ“, для него ихъ тексты были лишь сосудами, которые онъ наполнялъ божественнымъ содержаніемъ. Они служили только внѣшней опорой, лѣсами, среди которыхъ онъ воздвигалъ чертоги своихъ музыкальныхъ идей. Онъ переплавлялъ стихи этихъ „либреттистовъ“ въ горнилы своей музыки, отбрасывая все случайное, непоэтичное, безыдейное. Бахъ никогда не иллюстрируетъ текста, а только выхватываетъ изъ него наиболѣе важный моментъ и разрабатываетъ его въ своей музыкѣ. Въ этой разработкѣ выявляется идеальное содержаніе текста—музыка и у него, какъ у байрейтскаго мастера, является искупительницей слова.

Однако музыка Баха нигдѣ не порываетъ своей непосредственной чисто декламационной связи со словомъ. Уже съ внѣшней стороны можно сразу замѣтить, что структура его музыкальныхъ фразъ не связана искусственно съ предложеніями текста, а вполне совпадаетъ съ ними. Въ этомъ отношеніи Бахъ, также какъ и Вагнеръ является порожденіемъ великаго искусства ренессанса.

Но чувство формы было настолько развито у нашего мастера, что онъ, задумывая свою музыку въ декламационномъ стилѣ, не могъ писать ея иначе, чѣмъ въ мелодическихъ формахъ, и этимъ объясняется, почему его періоды, столь тѣсно связанные со словомъ, обладаютъ такой чисто музыкальной выразительностью. (Швейцеръ).

Эта двуединая сущность творчества I. C. Баха обуславливаетъ то положеніе двуликаго бога, которое онъ занимаетъ въ храмѣ искусства XIX вѣка. На его композиціи съ одной стороны опирались сторонники консервативнаго направленія въ музыкѣ, а съ другой тѣ, что возстали на борьбу съ самодержавіемъ традиціонныхъ музыкальныхъ формъ. И если первые старались повсюду выдвигать догматическую основу музыки Баха, то сторонники новонѣмецкой школы—къ нимъ принадлежатъ и Ф. Вольфрумъ—впадаютъ въ другую крайность, преувеличеніе роли живописнаго элемента въ его звуковыхъ концеп-

ціяхъ. Великая правда произведеній Баха заключается въ гармоніи реального и идеальнаго начала, въ подчиненіи міра явленій міру идей. Надо помнить, что Бахъ „писалъ“ все видимое „по образу и подобию, по существу“, какъ говорится „въ царскихъ и соборныхъ опредѣленіяхъ о живописцахъ и о честныхъ иконахъ“¹⁾, и мы дѣйствительно можемъ назвать его звукотворчество музыкальной иконографіей. Какъ религиозный же художникъ Бахъ одинаково далекъ и отъ наивнаго реализма композиторовъ предшествующей ему эпохи, и отъ звукоизображеній Берліоза или Р.-Корсакова. Только Дюреръ или Грюневальдъ, чьи произведенія возвышаются до великихъ откровеній мистики, чьи свѣтозарныя видѣнія уже растворяются въ звуки еще не оформленной музыки (Изенгеймскій алтарь), могутъ быть названы непосредственными предшественниками творца Matthäus Passion. Когда зазвучали впервые аккорды музыки Страстей Господнихъ, засіялъ тотъ свѣтъ истины, настоящего мистическаго искусства, о которомъ съ такой невыразимой тоской во взорѣ грезилъ Melancholia Альбрехта Дюрера.

2.

„Возрожденіе“ І. С. Баха было тѣсно связано съ дѣятельностью ново-нѣмецкой школы. И то, и другая рождены изъ духа романтики. Кажется, Зольгеръ высказалъ мысль, что искусство—выявленная мистика. Поэтому только въ періодъ расцвѣта музыкальнаго романтизма величайшее твореніе І. С. Баха, Matthäus Passion, было извлечено изъ пыльнаго книгохранилища и исполнено въ 1829 году на концертѣ берлинской Пѣвческой Академіи подъ управленіемъ Мендельсона. 1829 годъ былъ началомъ великаго поворота въ исторіи Баховскаго движенія: съ вѣчно памятнаго концерта Singakademie начинается знакомство широкой публики съ вокальными произведеніями Баха, которые прежде были доступны лишь немногимъ ученымъ музыкантамъ. За тѣ же 79 лѣтъ, которые отдѣляютъ день, когда Іоаннъ Себастьянъ сомкнулъ навсегда свои ослѣпшіе глаза, отъ перваго посмертнаго исполненія музыки Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матвея, художественная лѣтопись повѣствуетъ лишь о полномъ забвеніи композицій Баха современниками и послѣдующими поколѣніями. И надо было, чтобы прошло цѣлое столѣтіе, чтобы „камень, который отвергли строители, тотъ самый сдѣлался главой угла“ развитія современнаго искусства звука.

Любителямъ музыки 18 вѣка почти всѣ произведенія Баха остались неизвѣстными. Знатоки цѣнили въ немъ „короля виртуозовъ на клавири и органѣ“, удивительнаго творетика

¹⁾ См. А. Волинскій. „Что такое идеализмъ?“ (Книга великаго гѣтца, Сиб. 1905).

фуги, но о его кантатахъ, камерныхъ композиціяхъ большинство и не слыхало, вѣроятно, ничего. Господствовавшій тогда раціонализмъ былъ совершенно чуждъ, по духу своему, глубокой, интимной религіозности Баха. Это было время, когда, подъ влияніемъ назрѣвавшихъ натуралистическихъ философскихъ теорій, наиболѣе чуткіе люди искали въ искусствѣ простоты и естественности выраженія, а по сравненію съ господствовавшимъ тогда вкрадчивымъ итальянскимъ стилемъ, искусныя звуковыя сплетенія Баха казались чрезвычайно запутанными, напыщенными. Только съ освобожденіемъ нѣмецкой музыки отъ плѣна итальянщины духовныя композиціи Баха начали привлекать къ себѣ вниманіе музыкантовъ. Въ маѣ 1789 года, Моцартъ посѣтилъ Лейпцигъ и слышалъ тамъ кантату „Singet dem Herrn ein neues Lied“, подъ управленіемъ Долеса, ученика великаго кантора. „Какъ только окончилось пѣніе,“ рассказываетъ Рохлицъ, „онъ полный радости воскликнулъ: вотъ я услышалъ теперь композитора, у котораго есть чему поучиться. Когда ему сказали, что школа св. Ѳомы, въ которой Бахъ былъ канторомъ, обладаетъ собраніемъ мотетовъ... онъ выпросилъ себѣ копій“ (они въ то время не были еще напечатаны и потому не могли быть знакомы Моцарту) „и всегда бережно хранилъ ихъ“. Къ сожалѣнію, Моцарту суждено было ознакомиться съ Баховскими мотетами лишь за два года до его смерти, и потому они не могли оказать особаго влиянія на его стиль. Но уже за нѣсколько лѣтъ до этого, можно отмѣтить (О. Янъ) ясный поворотъ въ его творчествѣ, вызванный изученіемъ другихъ произведеній творца Matthäus Passion. Къ этимъ композиціямъ Моцарта относится, напримѣръ, фрагментъ C-moll'ной мессы, который отличается отъ всего, что были имъ написано для церкви своей выразительной декламацией, въ чемъ несомнѣнно сказалось влияние Баха.

Сердце Бетховена, какъ онъ самъ писалъ въ 1801 году, „билось любовью къ великимъ произведеніямъ родоначальника современной гармоніи“. Еще тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ игралъ большинство прелюдій и фугъ изъ Wohltemperiertes Clavier, который онъ называлъ своей музыкальной библіей. Въ послѣдніе годы онъ ревностно изучалъ произведенія Баха. Не трудно указать непосредственное влияние Баховскимъ фугъ на его послѣднія камерныя произведенія, напримѣръ Cis-moll'ный квартетъ оп. 131. Замѣчаніе Вольфрума относительно ариетты въ послѣднихъ сонатахъ Бетховена мы можемъ дополнить указаніемъ на содержащіяся въ нихъ фуги, которые до Бетховена появлялись лишь рѣдко въ сонатахъ Гайдновскаго типа. Глубокое идейное родство объединяетъ „Missa solemnis“ съ H-moll'ной мессой кантора св. Ѳомы.

Но только въ концѣ своей жизни Бетховенъ могъ познать все величіе и всемогущество Баха, ибо лишь въ началѣ XIX столѣтія стали появляться въ печати первыя тетради Бахов-

ских композицій, партитуры же его кантаты по прежнему были обречены на летаргію. Единственнымъ городомъ, гдѣ изрѣдка исполнялись произведенія Баха былъ Лейпцигъ. Даже сынъ Іоганна Себастьяна Филиппъ Эмануилъ, „великій“ Бахъ, занимавшій видный постъ музыкъ-директора въ Гамбургѣ и имѣвшій въ своемъ распоряженіи хоръ и оркестръ, ничего не сдѣлалъ для того, чтобы спасти отъ забвенія вокальныя композиціи своего отца. Въ концѣ XVIII столѣтія музыка Баха казалось забытой навсегда.

E pur si muove! Первый, кто выступилъ съ пропагандой идеи возрожденія І. С. Баха, былъ І. Н. Форкель (1749—1818). Форкель былъ музыкъ-директоромъ Геттингенскаго университета и писалъ объемистую исторію музыки отъ сотворенія міра до новѣйшаго времени. Такъ какъ онъ боялся умереть, не добравшись въ своемъ изложеніи до Баха, а ему очень хотѣлось сохранить для потомства все, что онъ узналъ о мастерѣ отъ его сыновей, то онъ рѣшилъ въ 1802 году выпустить въ свѣтъ отдѣльнымъ изданіемъ главу о великомъ канторѣ, тѣмъ паче, что Bureau de Musique Кюнеля и Гоффмейстера предполагало начать въ томъ же году изданіе полного собранія сочиненій Баха. Эта небольшая книжка 69 страницъ—хорошо для своего времени изданная—была написана съ такимъ подлиннымъ энтузіазмомъ, что еще поныѣ не утратила своего обаянія. Форкель обращается ко всему нѣмецкому народу: „охраненіе памяти этого великаго человѣка есть не только долгъ всѣхъ тѣхъ, кто любитъ искусство—это долгъ всей націи“... „И этотъ человѣкъ, величайшій музыкальный декламаторъ, какой когда либо жилъ на свѣтѣ, и какого, вѣроятно, никогда больше не будетъ, былъ нѣмцемъ. Гордись имъ, отчествомъ! Гордись имъ, но будь же достойнымъ его!“—такъ кончаетъ онъ свою книгу.

Однако планъ Гоффмейстера и Кюнеля не осуществился, и книга Форкеля не произвела особаго впечатлѣнія въ музыкальных кругахъ.

Выпускъ въ свѣтъ первой кантаты Баха: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ (изданіе Брейткопфа и Гертеля, 1822), и впослѣдствіи Iohann Passion вызвало появленіе статей Рохлицца („Für Freunde der Tonkunst“), посвященныхъ эстетическому анализу произведеній Баха. Это своего рода шедевры художественной критики. Съ удивительной свѣжестью и непосредственностью Рохлицъ разбираетъ творенія І. С. Баха, сравнивая его съ Дюреромъ, „ибо въ немъ удивительная правдивость, глубокая вѣра, изображеніе характеровъ и событій передается лишь звуками и ритмомъ, этими простѣйшими элементами искусства, гдѣ то скрытыми и все же столь явными. Кто можетъ представить себѣ болѣе глубока, содержательныя произведенія искусства, кто достигъ въ немъ такого совершенства выраженія“.

Рохлицъ не вѣрилъ, что сбылись уже дни и сроки, и тѣмъ не менѣе его статьи въ Allgemeine Musikalische Zeitung, которую онъ редактировалъ, почти совпадаютъ по времени съ подви-

гомъ Мендельсона. Быть можетъ, традиціи Цельтера, наложившаго свою тяжелую руку на многіе мотеты Баха, руководили и юнымъ ученикамъ его, когда онъ репетировалъ хоры Matthäus Passion. Вѣроятно исполненіе Мендельсона далеко не передавало всего богатства идей и чувства музыки Страстей Господнихъ... но „въ залѣ царило глубокое религиозное настроеніе; благоговѣйная тишина нарушалась лишь невольными выраженіями глубокаго волненія“, такъ пишетъ объ этомъ концертѣ Фанни Мендельсонъ. Слушатели были въ экстазѣ отъ музыки Баха и тонкости ея передачи хоромъ академіи. 21 марта, въ день рожденія мастера, Matthäus Passion была повторена. Въ тотъ же вечеръ у Цельтера состоялся ужинъ, на который были приглашены всѣ выдающіеся бахіанцы Берлина; среди нихъ былъ Гегель, который въ своей эстетикѣ посвятилъ Баху глубоко проникновенныя слова.¹⁾

Пропаганда музыки Баха составляла всегда главную задачу артистической дѣятельности Мендельсона, и вполне естественно поэтому, что его собственныя композиціи были написаны подъ сильнымъ вліяніемъ произведеній контора св. Ѳомы.

Вагнеръ въ статьѣ „еврейство въ музыкѣ“ нападаетъ на Мендельсона за то, что онъ въ своихъ композиціяхъ бездушно подражалъ обвѣтшаламъ формамъ Баховскихъ твореній. Эта характеристика, поскольку она содержитъ упрекъ въ неискренности по отношенію къ Мендельсону, глубоко несправедлива. Вѣдь всякій художникъ можетъ пользоваться въ своихъ произведеніяхъ стилемъ прежнихъ эпохъ, вовсе не становясь при этомъ непремѣнно „безжизненнымъ подражателемъ“ того, что уже омертвѣло въ искусствѣ. Вопросъ только въ томъ, достаточно ли глубоко онъ проникся тѣмъ идейнымъ и эмоциональнымъ содержаніемъ, которое въ свое время создало эти формы. И что Мендельсонъ глубоко чувствовалъ Баховскія настроенія, что этотъ человѣкъ, писавшій такимъ гладкимъ стилемъ, измышлявшій такія слащавыя гармоніи, порой проникался глубокой скорбью, жаждой смерти и мистическаго сліянія съ божествомъ—это показываютъ его великолѣпный мотеть „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“, про который, если не знать ея автора, можно сказать, что онъ написанъ Бахомъ²⁾, 115 псаломъ, нѣкоторые отдѣльные моменты изъ „Lobgesang'a“. „Я право не виноватъ“,

¹⁾ Ges. Werke B. X (1838). Въ воспоминаніяхъ Терезы Девриентъ мы находимъ слѣдующій забавную исторію, происшедшую на этомъ вечерѣ. Г-жа Девриентъ, жена Эдуарда Девриента, друга Мендельсона, исполнявшаго партію Іисуса, сидѣла за столомъ рядомъ съ какимъ-то незнакомымъ господиномъ, показавшимся ей крайне неостроумнымъ собесѣдникомъ. Въ концѣ ужина она не выдержала и обратилась къ Мендельсону съ вопросомъ: „скажите, кто этотъ дуракъ, котораго посадили рядомъ со мною?“ „Этотъ дуракъ—знаменитый философъ Гегель“, отвѣтилъ ей молодой маэстро, закрывъ свой ротъ платкомъ, чтобы скрыть улыбку. (Th. Devrient. Erinnerungen. 1905).

²⁾ См. R. Hohenemser. Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19 Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? (Leipzig 1900); а также статью В. Негеля о Бахѣ въ журналѣ „Musik“ за 1901 годъ, № 1.

писать Мендельсонъ своему другу Девриену (Briefe, 1830—1847), „что моя композиція такъ сходна съ Баховской музыкой, ибо я старался выразить то, что у меня было на душѣ. И если слова текста возбуждали во мнѣ такія же чувства, какія волновали старика Баха, то я только могу радоваться. Вѣдь ты же не подумаешь обо мнѣ, что я копирую его формы, вѣдь всякаго содержанія. Еслибъ это было такъ, то мое ощущеніе внутренней пустоты не дало бы мнѣ возможности докончить ни одной своей работы“. И Мендельсонъ, дѣйствительно, до того сжился съ техникой и религіозными идеями прежнихъ эпохъ, что ему невольно приходилось подражать стилю Баха или итальянскихъ душевныхъ переживаній, ибо интеллектъ требовалъ отъ него большого, чѣмъ въ состояніи былъ создать его индивидуально ограниченный музыкальный талантъ. Нѣтъ, однако-жъ, ничего удивительнаго въ томъ, что при своей тонкой духовной и артистической организаціи онъ въ моменты высшаго экстаза дѣйствительно, какъ бы сливался съ тѣми гениальными композиторами, которые привлекали его всецѣло. Но рука его скоро безсильно опускалась, какой либо сентиментальный гармоническій оборотъ, мягкая, стилизованная въ духѣ 30-хъ годовъ, мелодическая линія, отступленія отъ текста въ угоду пѣвцамъ, вялая, надуманная тема въ фугѣ, все это, при знакомствѣ съ подлиннымъ Бахомъ, разрушаетъ обаяніе Мендельсоновской музыки, и его „подражательныя“ (даже въ наиболѣе благородномъ смыслѣ этого слова) композиціи, особенно въ области инструментальной, кажутся намъ менѣе всего долговѣчными и цѣнными изъ того, что онъ написалъ.

Впрочемъ, не слѣдуетъ преувеличивать вліяніе Баха на Мендельсона, чему способствуетъ укоренившійся въ исторіи музыки взглядъ на его ораторіи и инструментальныя композиціи. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о „самодовлѣющей игрѣ звучащими формами“ въ камерныхъ композиціяхъ (какъ далекъ отъ такого рода музыки былъ Бахъ!) мы хотѣли бы отмѣтить только, что въ его ораторіяхъ и духовной музыкѣ вліяніе раннихъ итальянскихъ мастеровъ и Генделя, совершенно скрываетъ отъ насъ міръ религіозныхъ идей Баха, и вся манера трактовки хоровъ указываетъ на вполнѣ опредѣленные образцы въ ораторіяхъ Генделя (Israel in Aegypten), которымъ слѣдовалъ Мендельсонъ. „Paulus“, гораздо болѣе глубоко проникнуть протестантскимъ, Баховскимъ духомъ, но и здѣсь наврядъ ли можно согласиться съ тѣми параллелями, которыя проводитъ Кречмаръ въ своемъ „Führer durch den Konzertsaal“ между музыкой Matthäus Passion и этой ораторіей Мендельсона.

Рядомъ съ „Павломъ“ мы хотѣли бы поставить ораторію Кили „Христосъ“. Фр. Киль (1821—1885), у насъ почти неизвѣстный, принадлежалъ къ тѣмъ немногимъ музыкантамъ, который мыслилъ во всемъ полифонически, и эта основа твор-

чества сближала его съ евангеліемъ всеблагаго контрапункта, съ духовной музыкой I. С. Баха. Киль болѣе широко, чѣмъ Мендельсонъ, пользовался отдѣльными стилистическими элементами, заимствованными у Баха, но онъ зато гораздо глубже, чѣмъ авторъ „пѣсенъ безъ словъ“ чувствовалъ полигармоническія основы Баховской музыки. Въ этомъ отношеніи его бахіанство, несмотря на сухость письма, носить гораздо болѣе подлинный характеръ, чѣмъ сладкозвучныя партитуры Мендельсона. Увеличенные интерваллы, къ которымъ въ патетическіе моменты прибѣгаетъ Бахъ, придаютъ и его музыкальной рѣчи своеобразный, интересный оттѣнокъ. Религіозныя настроенія этой ораторіи имѣютъ непреходящую художественную цѣнность, и мы можемъ только высказать на этихъ страницахъ свое сожалѣніе, что благородная музыка Кили почти совершенно исчезла съ концертныхъ программъ даже тамъ, гдѣ царятъ Регеръ и Брамсъ.

Тѣ таинственныя силы, которыя связывали музыку Баха съ духомъ романтики, быть можетъ опредѣленнѣе, чѣмъ у Мендельсона, сказались въ композиціяхъ Р. Шумана. Удивительная нравственная чистота характера, глубокія мистическія переживанія сближали его поэтическое творчество съ духовнымъ содержаніемъ Баховской религіозной лирики. Но странно—тамъ, гдѣ Шуманъ непосредственно соприкасается съ музыкальными идеями нашего мастера (въ своей рояльной музыкѣ), труднѣе всего выписать изъ собраній его сочиненій тѣ такты, которые можно было бы привести какъ доказательство этого вліянія. Въ царствѣ неизъяснимой, таинственной почти витали образы его фантазій. Мы знаемъ, что у Баха есть произведенія для клавира—адажіо итальянскаго концерта, хроматическая фантазія—которыя звучатъ, какъ гимны Новалиса, какъ идеальныя подобія Шумановскихъ видѣній. Но волновали ли Шумана эти романтическіе мотивы въ инструментальной музыкѣ Баха?... Для Шумана Бахъ былъ источникомъ свѣта истины, той божественной гармоніи, которую онъ такъ мучительно искалъ въ своей душѣ. И потому во второмъ, „просвѣтленномъ“ періодѣ своего творчества, онъ часто, не всегда, впрочемъ, удачно, старается примѣнить въ своей музыкѣ контрапунктическую работу въ стилѣ Баха. Въ камерныхъ композиціяхъ послѣднихъ годовъ его жизни (въ ихъ числѣ 6 фугъ для органа на В—А—С—Н) подражаніе Баху носитъ уже надуманный характеръ, и только тамъ, гдѣ строгій стиль совершенно соответствуетъ его поэтическимъ концепціямъ, какъ, напримѣръ, въ реквиѣмѣ „Манфреда“ или заключительныхъ хорахъ „Фауста“, мы можемъ говорить о сліяніи новой и старой романтики.

Въ литературной своей дѣятельности Шуманъ часто возвращается къ темѣ „Бахъ“ и въ своемъ журналѣ онъ первый затронулъ вопросъ о томъ, что „не было ли бы своевременнымъ, еслибъ нѣмецкая нація рѣшилась бы издать полное собраніе

сочинений Баха" (1837). Его желанію суждено было сбыться лишь через 13 лѣтъ: въ 1850 году (100 лѣтъ послѣ смерти І. С. Баха) было основано въ Лейпцигѣ Общество Баха, въ комитетѣ котораго принялъ участіе и Шуманъ, поставившее себѣ цѣлью: „издать всѣ произведенія Іоганна Себастьяна Баха, „которыя по признанію научной критики и на основаніи до- „стовѣрныхъ данныхъ могутъ считаться принадлежащими ему, „въ видѣ полного собранія сочиненій“.

Работа эта была завершена черезъ пятьдесятъ лѣтъ—27 Января 1900 года—когда дирекція выпустила въ свѣтъ послѣдній, 46-ой томъ этого собранія.

Первые годы дѣятельности Bach Gesellschaft совпадаютъ съ началомъ новаго идеалистическаго движенія, вызваннаго „оперой и драмой“ и основаніемъ новонѣмецкой школы Фр. Листомъ. И, если впослѣдствіи именно члены дирекціи Общества стали во главѣ реакціоннаго движенія, направленнаго противъ музыкальной новизны, то возможностью прочно обосновать свою издательскую дѣятельность оно несомнѣнно обязано энергичной пропагандѣ и матеріальной поддержкѣ Листа, котораго впослѣдствіи такъ возненавидѣли сторонники абсолютной красоты въ музыкѣ. А между тѣмъ хоральныя прелюдіи Баха эти симфоническія поэмь „en miniature“ являются прототипомъ той новой концертной формы, какую создалъ творческій гений Фр. Листа. И то, что особенно „сердило стариковъ“, роскошныя гармоніи Листа, источникъ созвучій современной музыки, суть тоже, отчасти, лишь истолкованія музыкальных пророчествъ „великаго кантора Германіи“.

Наиболѣе сильно вліяніе Баха сказывается въ органныхъ композиціяхъ Листа. Одинъ изъ лучшихъ знатоковъ органа, проф. Рейманъ, вообще говоря, совсѣмъ не поклонникъ творчества Листа, называетъ его единственнымъ достойнымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ І. С. Баха. Дивное тонкое чутье звука, эстетическое очарованіе регистровки, умѣніе извлекать изъ инструмента нѣжнѣйшее цѣніе характеризуетъ органную технику Листа. И тѣмъ не менѣе именно органныя вещи Листа мало знакомы широкой публикѣ. Среди нихъ чаще всего исполняется fuga на В—А—С—Н, панегирикъ отцу современной гармоніи, являющаяся какъ бы продолженіемъ послѣдней композиціи Баха. Другая—не менѣе значительная, варіаціи на хроматическій Basso continuo кантаты:

Weinen, Klagen,

Sorgen, Zagen,

Sind der Christen Thränenbrod

отличается глубиной настроеній и искусной контрапунктической работой.

Въ смыслѣ гармоніи это произведеніе представляетъ собой богатѣйшую сокровищницу—укажемъ только на удивительную послѣдовательность по цѣлостной гаммѣ въ концѣ ея. Третьей

большой композиціей Листа, овѣянной духомъ величайшаго органиста всѣхъ временъ, является транскрипція вступленія изъ кантаты „Ich hatte viel Bekümmerniss“, въ которой заключительная fuga написана съ чисто Баховской силой и законченностью.

Рояльныя обработки шести Баховскихъ прелюдій и фугъ для органа, сдѣланныя Листомъ, къ которымъ въ 1868 году была еще присоединена органная фантазія и fuga g-moll, упрочили мѣсто Баха въ концертныхъ программахъ, подобно тому, какъ Баховскія обработки Вивальдіевскихъ концертовъ впервые сдѣлали ихъ доступными органистамъ и клавиристамъ его эпохи. И вліяніе ихъ на характеръ рояльнаго стиля Листа было не менѣе плодотворно, чѣмъ то значеніе, какое имѣли скрипичные концерты Вивальди для композицій Баха. Стоитъ только вспомнить H-moll'ную сонату, всю проникнутую мистикой, возвышенную и величавую по своему характеру, съ великолѣпной заключительной частью, представляющей собой кульминаціонную точку произведенія.

Духовныя композиціи Фр. Листа написаны подъ вліяніемъ итальянскихъ мастеровъ. Но по своему внутреннему содержанию Торжественная Месса или Христосъ совершенно отлична отъ музыки до—баховскаго періода. Глубокая личная убѣжденность, которой проникнуть религіозный энтузіазмъ Листа, придаютъ этимъ его произведеніямъ, несмотря на все ихъ оркестровое великолѣпіе, интимный характеръ, сближающій ихъ съ твореніями І. С. Баха. Въ Graner Festmesse Листъ задается, подобно Баху, цѣлью музыкально охарактеризовать всѣ отдѣльныя настроенія богослужебнаго текста, и по своей идейной глубинѣ, религіозному выраженію, даже блеску инструментки (Credo) достигаетъ благороднаго пафоса H-moll'ной Мессы. Думалъ ли скромный органистъ св. Фомы, представляя „свѣтлѣйшему курфюрсту свою малую работу, какъ доказательство тѣхъ знаній, кои онъ приобрѣлъ въ музыкальномъ искусствѣ“, что его месса послужитъ прообразомъ для величайшихъ твореній нѣмецкой духовной музыки, „Missae Solemnis“ и Graner Festmesse Листа.

Какъ мягкимъ гармоничнымъ звукамъ постлюдіи послѣ окончанія торжественнаго богослуженія, внимаемъ мы послѣ Гранской Мессы Листа пѣснямъ его ученика и друга Петра Корнеліуса (1824—1874) на религіозные тексты. Ихъ ясная и спокойная полифонія въ рояльномъ аккомпанементѣ есть одно изъ наиболѣе красивыхъ выявленій Баховской основы современной нѣмецкой музыки.

3.

Появленіе первыхъ томовъ полного собранія сочиненій І. С. Баха, въ изданіи Bach Gesellschaft, вызвало рядъ статей и монографій, посвященныхъ его творчеству.

Быть может наибольшими работами среди Баховской литературы были брошюры Иоганна Теодора Мозевіуса (1788—1858), относящиеся, впрочем, к более раннему периоду. Мозевіусъ былъ профессоромъ и основателемъ Пѣвческой Академіи въ Бреславлѣ (1825), на концертахъ которой подъ его управленіемъ были исполнены цѣлый рядъ кантатъ Баха, въ то время почти совершенно неизвѣстныхъ. Для поясненія ихъ музыкальнаго содержанія Мозевіусъ выпустилъ въ свѣтъ небольшую книжку: „I. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen“ (1845), а впослѣдствіи (1850) и разборъ Matthäus Passion. По своей основной точкѣ зрѣнія онъ примыкаетъ къ Рохлицу, но его удивительно вѣрная характеристика изображительныхъ элементовъ въ музыкѣ Баха написаны въ духѣ современной эстетики и въ этомъ отношеніи онъ является предшественникомъ Пирро и Швейцера.

Такую же большую эстетическую цѣнность представляютъ собой недавно (1911) переизданныя вступительныя статьи Роб. Франца (1815—1893) къ его великолѣпнымъ обработкамъ Баховскихъ кантатъ и магнификата. Въ его пѣсняхъ сквозь желтую листву поздней романтики свѣтятся лучи солнца Баха, и вся ихъ фактура, въ не меньшей степени, чѣмъ его дополненія къ партитурамъ великаго кантора, показываютъ намъ, какъ проникновенно Францъ изучалъ его произведенія.

Первое научно разработанное жизнеописаніе нашего мастера было написано въ 1865 году прусскимъ министромъ финансовъ Биттеромъ (1813—1885). Но несмотря на всѣ благія пожеланія автора, его недостаточныя музыкальныя знанія заставляютъ теперь, когда мы имѣемъ такое образцовое во всѣхъ отношеніяхъ изслѣдованіе о жизни и произведеніяхъ I. C. Баха, какъ біографія Ф. Спитта (1841—1894), совершенно забыть объ этой книгѣ. Работа Спитта (1 томъ ея появился въ печати въ 1874, второй—въ 1880 году) не только рисуетъ намъ обликъ I. C. Баха, но и воскрешаетъ передъ глазами читателя всю эпоху, ту музыкальную дѣйствительность, для которой работалъ нашъ мастеръ. По богатству матеріала, глубокому анализу звукотвореній Баха это единственная въ своемъ родѣ книга, и можно только пожалѣть, что авторъ ея такъ тщательно старался провести грань между музыкой великаго кантора и новыми теченіями въ искусствѣ, что значительно понижаетъ идейную цѣнность его монографіи.

Но возвратимся, однако-жъ, отъ этихъ литературныхъ комментариевъ къ живымъ истолкованіямъ музыкальныхъ идей I. C. Баха, какія мы встрѣчаемъ въ произведеніяхъ композиторовъ второй половины XIX столѣтія. Имя Рихарда Вагнера уже неоднократно упоминалось нами въ первой части нашей статьи. Нужно ли намъ прибавлять къ этимъ строкамъ, что онъ всю свою жизнь былъ восторженнымъ почитателемъ „непостижимо великаго Иоганна Себастіана“, „глубочайшей загадки всѣхъ временъ“, культурное и идейное значеніе которой онъ раскрылъ въ своихъ

дивныхъ статьяхъ „Religion und Kunst“ и „Was ist deutsch?“. Въ очень интересныхъ воспоминаніяхъ о байрейтскомъ мастерѣ Гансѣ ф. Вольцогенѣ рассказываетъ о послѣдовательномъ исполненіи въ теченіе пѣлаго ряда вечеровъ въ Ванфридѣ всего „Wohltemperiertes Clavier“. Бахъ сочинялъ исключительно для себя и совершенно не думалъ при этомъ о публикѣ, такъ замѣтилъ послѣ исполненія одной изъ фугъ Вагнеръ, „иногда только кажется, что онъ игралъ ту или другую пьесу своей женѣ. Въ этой интимности творчества—предчувствіе новаго искусства“. И, дѣйствительно стремленіе къ высшей свободѣ выраженія, присущее лирическимъ стихотвореніямъ Баха, его фугамъ, послужило и для Вагнера тѣмъ музыкальнымъ принципомъ, который созидалъ изъ одной темы большія полифоническія сцены въ его драмахъ. Однако мы совершенно не хотимъ сказать этимъ, что музыка Вагнера есть непосредственное продолженіе Баховской полифоніи, ибо контрапунктическая манера письма въ музыкальныхъ драмахъ подчиняется исключительно словамъ текста и вовсе не представляетъ собой чисто тематическую разработку определенной мысли, какъ у творца Wohltemperiertes Clavier. Но удивительная логика Вагнеровскихъ модуляцій его умѣние одухотворять каждую линію оркестровой ткани все это доказываетъ глубокое на него вліяніе I. C. Баха. Тамъ же, гдѣ самый текстъ драмы задуманъ въ духѣ Баховскаго идеализма и мистики, въ „Мейстерзингерахъ“, въ „Парсифалѣ“, музыка Вагнера какъ бы сливается съ письмомъ кантатъ и Passionen „великаго кантора Германіи“. Особенно сильно это вліяніе проявляется въ массивной діатонической полифонной прелюдіи, въ хоралахъ и хоровыхъ сценахъ „Мейстерзингеровъ“ и музыкальной декламациі „Парсифала“, который по величавой простотѣ и непосредственному сильно драматическому выраженію своихъ религиозныхъ мотивовъ такъ близокъ къ Matthäus Passion Иоганна Себастіана Баха.

Къ сожалѣнію, размѣры нашей статьи не позволяютъ намъ остановиться на симфоніяхъ органиста св. Флоріана, Антона Брукнера, въ чьемъ творествѣ такъ гармонично сливается миръ религіознаго созерцанія Баха съ новыми завоеваніями въ области гармоніи Листа и Вагнера, и ученика его Густава Малера († 1911). Можно ли въ нѣсколькихъ строкахъ передать все глубокое очарованіе симфоническихъ адажіо Брукнера, овѣянныхъ поэзіей ранней готики, вся полифонія и богатѣйшая гармонія которыхъ такъ же, какъ и у Баха, проникнуты не столько духомъ оркестра, сколько особенностями игры на органѣ?

Среди произведеній Брамса, котораго консервативная критика выдвигала въ борьбѣ съ Вагнеромъ, какъ единственнаго хранителя наслѣдія прошлаго и продолжателя классическихъ традицій музыки, есть композиціи, написанныя несомнѣнно подъ вліяніемъ техники прошедшихъ эпохъ, но большинство изъ нихъ носитъ современный, индивидуальный характеръ.

Брамсъ очень серіозно изучалъ музыку восемнадцатаго столѣтія, но совершенно не руководился при этомъ желаніемъ усвоить себѣ путемъ чисто внѣшняго подражанія извѣстную техническую законченность и гладкую манеру письма. Для этого онъ обладалъ слишкомъ ярко выраженной художественной индивидуальностью и умѣніемъ находить новыя формы для своихъ идей. И если тѣмъ не менѣ Амбросъ¹⁾ о лучшемъ произведеніи Брамса, его „нѣмецкомъ реквиѣмѣ“, могъ сказать, что оно представляетъ собой попытку ввести, въ немного измѣненномъ видѣ, Баховскую кантату въ современную церковную лютеранскую музыку, то это объясняется исключительно глубокимъ идейнымъ родствомъ, объединяющимъ обоихъ мастеровъ. Оба они являются величайшими поэтами нѣмецкой музыкальной мистики, въ твореніяхъ которыхъ глубокая личная скорбь и страданія озарена радостнымъ преодолѣніемъ воли къ жизни. Ораторіальный стиль реквиѣма, представляющаго собою рядъ картинъ смерти, вѣчной жизни, которыя служили важнѣйшими темами нѣмецкаго изобразительнаго искусства временъ Гольбейна, тѣсно связаны съ религиозной лирикой Баха и совершенно выходятъ изъ рамокъ церковной обрядности, съ которой связываетъ его Амбросъ.

Наиболѣе содержательной темой для сравненій являются вокальныя композиціи Брамса, въ которыхъ его изумительное полифоническое мастерство проявилось особенно цѣльно. Его смѣшанные хоры, серіозныя пѣснопѣнія сіяютъ на той же высотѣ музыкальнаго неба, откуда льется вѣчный свѣтъ въ искусствѣ, излучаемый гениемъ І. С. Баха. Можно было бы указать на цѣлый рядъ элементовъ, сближающихъ технику обоихъ творцовъ музыкальной культуры, на то, что у Брамса дивное богатство гармоній, такъ же какъ и у Баха, связано съ контрапунктическимъ веденіемъ голосовъ, на народный характеръ его звуковыхъ концепцій, на обработку мелодій хораловъ въ Брамсовскихъ мотетахъ. Можно было бы провести параллели между варіаціями его e-moll'ной симфоніи и чаковой для скрипки Баха, между d-moll'нымъ рояльнымъ концертомъ вѣнскаго мастера и одноименнымъ клавирнымъ концертомъ Баха. Но именно по отношенію къ Брамсу, чье творчество по распространенному среди публики мнѣнію, представляетъ собой только сухую разработку пріемовъ классической мысли, такія сравненія особенно опасны, ибо дѣлаютъ лишь болѣе неприступной ту скалу, охраняемую богомъ Логе, которая скрываетъ отъ насъ дѣвственно прекрасный ликъ его музыки.

Изъ всѣхъ современныхъ нѣмецкихъ музыкантовъ Максъ Регеръ (род. 1873) глубже всего почувствовалъ въ душѣ своей мистическій голосъ послѣднихъ правдъ жизни и естественно, что онъ обратилъ глаза свои къ міру Баховскаго искусства, къ

наиболѣе законченному храму религиозной мысли въ музыкѣ. И можетъ онъ надолго останется единственнымъ музыкантомъ, въ творествѣ котораго служить лейтъ—мотивомъ не имя Вагнера, а идеи кантора св. Оомы. Ибо на всемъ протяженіи музыки мы наврядъ ли найдемъ примѣръ такого поразительнаго сходства творческихъ обликовъ двухъ поэтовъ звука, отдѣленныхъ другъ отъ друга столѣтіями. А потому прослѣдить развитіе Баховскихъ идей въ композиціяхъ Регера значило бы проанализировать почти все, что было написано имъ. Начиная съ первыхъ органныхъ композицій и кончая послѣдними опусами для скрипки, только что вышедшими изъ печати (ноябрь 1911), Регеръ пользуется почти исключительно тѣми звуковыми формами, какія въ исторіи человѣческаго духа связаны съ именемъ Баха (и Бетховена). Но старыя формы вовсе не являются у него выраженіемъ застывшей мысли, оторванности отъ творческаго духа нашего времени, открывающаго искусству новыя пѣли и новыя художественныя средства. Безконечно богатый и гибкій языкъ его музыки, болѣе разнообразный и содержательный, чѣмъ „изреченное слово“ передаетъ тончайшіе оттѣнки настроеній, все очарованіе переходовъ отъ одного момента чувства къ другому. Въ созерцаніи жизни мы находимъ теперь цѣнности, какія еще не были доступны І. С. Баху, и Регеръ является однимъ изъ болѣе глубокихъ выразителей новыхъ религиозныхъ идей, что волнуютъ души лучшихъ людей нашихъ дней. Но онъ весь и во всемъ—музыка.... И потому эти идеи, для которыхъ слово въ состояніи дать лишь общее, примитивное выраженіе, претворяются въ его музыкѣ въ нѣчто чрезвычайно сложное, въ какую то звуковую тайну, важную и значительную, мистическій символъ которой В—А—С—Н.

Евгеній Браудо.

Эйзенахъ. Осень 1911.

¹⁾ Ambros. Bunte Blätter. 1874, стр. 117. См. также и цитированную нами выше статью Нагеля.

ПЕРВЫЙ ТОМЪ.

Жизнь Баха и его инструментальныя
произведенія.

„Поскольку исторія служить жизни,
постолько хотимъ служить мы ей“.

Чѣмъ дальше современное искусство на пути своемъ къ Байрейту и Веймару удаляется отъ грандіозныхъ высотъ творчества Гайдна, Моцарта, Шуберта и Бетховена, тѣмъ яснѣе вырисовываются на горизонтѣ очертанія другого колосса, который все больше и больше вырастаетъ передъ нашими глазами, возвышаясь надъ горнымъ массивомъ вѣнской школы. Вершина этого колосса скрыта отъ насъ облаками, но мы знаемъ, что она не увѣнчана двумя главами. Еще недавно музыкальная традиція соединяла воедино великаго мастера Г. Генделя съ пророкомъ музыки Іоганномъ Себастіаномъ Бахомъ, стараясь представить ихъ въ видѣ какой то пары сіамскихъ близнецовъ, и еще понынѣ взглядъ этотъ сохранился въ воззрѣніяхъ музыкальной толпы. Но исторія уже давно отдѣлила удачной операціей обоихъ мастеровъ другъ отъ друга. Ни Ф. Спитта, чья превосходная біографія нашего мастера не нуждается ни въ какихъ похвалахъ, ни первый изслѣдователь его творчества благородный энтузіастъ Форкель „не считали умѣстнымъ и нужнымъ проводить“ въ своихъ вдохновенныхъ геніемъ Баха книгахъ „какія либо параллели между нимъ и Генделемъ“.

Олимпійскія вершины Генделя были всегда легко доступны глазу, и пара моцартовскихъ кларнетовъ въ его партитурахъ такъ-же мало мѣшали намъ наслаждаться ихъ величественной красотой, какъ новомодныя сокращенія и скучныя каденціи Хризандера. Но какое далекое разстояніе отдѣляетъ ихъ—увы!—отъ вулканическаго центра живого творческаго искусства нашихъ дней. Современное искусство „устало“, говоря словами Франца Листа, „благоговѣнно преклоняется передъ трезвучіями Генделя. Оно жаждетъ чудныхъ диссонансовъ Страстей Господнихъ, Н-moll'ной Мессы и иныхъ пряностей Баховской полифоніи. ¹⁾“ Съ полнымъ правомъ историки музыки стараются уста-

¹⁾ Въ наши дни ученые музыканты увлекаются изданіемъ сочиненій старинныхъ композиторовъ. Такого рода „раскопки“ очень полезны и соединяются иногда даже съ пріятнымъ, разъ дѣло идетъ о научныхъ изслѣдованіяхъ въ области исторіи музыки или о томъ, чтобы обогатить новыми интересными пьесами репертуаръ такъ называемой домашней музыки (конечно не въ стилѣ Г. В. Рилля). Но съ другой стороны это увлеченіе ведетъ къ одностороннему культу музыки прежнихъ столѣтій и подъ знаменемъ „добраго стараго времени“ филистеры стараются собрать своихъ единомышленниковъ для борьбы съ новымъ искусствомъ. Нѣтъ необходимости приводить на этихъ страницахъ доказательства того, что концертный залъ не есть университетскій семинарій по музыкѣ и что профессоръ

новить непосредственную связь между истымъ нѣмецкимъ искусствомъ Баха и Р. Вагнера. Даже смѣлый контрапунктъ партитуръ Штрауса, его энергичная разработка какой либо музыкальной мысли слагается по словамъ Священнаго Писанія, удачно процитированнымъ Кречмаромъ, „изъ тѣхъ кирпичей, которые не захотѣли подняты съ земли лѣнныя каменщики“.

Да, музыка Баха, какъ труба архангела въ день страшнаго суда, зоветъ теперь однихъ къ новой жизни, другихъ къ вѣчному забвенію. Только близкимъ ему по духу художникамъ принадлежитъ настоящее и будущее нѣмецкаго искусства. Враги Байрейта, враги новой веймарской музыки, враги современнаго искусства, его смѣлой и честной борьбы были въ большинствѣ своемъ также врагами Баха, и не послѣднимъ среди нихъ былъ знаменитый вѣнскій Бекмессеръ, уже при жизни ушедшій въ царство мертвыхъ. Такой колоссъ, могучая вершина котораго еще и понынѣ скрыта для насъ тучами, опирается, конечно, на громадныя горныя массивы. И въ самомъ дѣлѣ Іоганнъ Себастьянъ Бахъ перевоплотилъ въ своемъ творествѣ музыкальныя сокровища, собранныя нѣмецкими и иностранными композиторами, уже забытыми въ наши дни, ибо только пользуясь плодами ихъ музыкальной дѣятельности, онъ могъ выполнить свою художественную миссію. Благодаря предшественникамъ и современникамъ Баха его музыка и понынѣ источаетъ еще животворящую влагу, орошающую отдаленныя отъ нея области, гдѣ произрастаютъ молодыя побѣги современнаго искусства.

не можетъ быть, только потому, что онъ ученый, высшимъ судьей въ дѣлахъ современнаго искусства, современной музыкальной культуры. Всѣ чуткіе и образованные любители музыки знаютъ, что именно молодые таланты хранятъ огонь, который тлѣлъ въ произведеніяхъ старыхъ мастеровъ, и что въ ихъ творествѣ этотъ огонь уже не разъ разгорался яркимъ пламенемъ, разжигая холодную золу искусства прежнихъ дней. Робертъ Шуманъ сказалъ однажды, что источники творчества каждого отдѣльнаго мастера сливаются въ исторіи музыки въ одинъ общій потокъ: каждое творчество сливается въ своихъ произведеніяхъ результаты творчества своихъ предшественниковъ. Только одинъ источникъ попрежнему даетъ намъ свою живую воду, и музыка всегда будетъ черпать изъ него новыя творческія идеи для искусства. Этотъ источникъ—произведенія І. С. Баха, которыя, какъ извѣстно, долгое время не были знакомы публикѣ и адептамъ музыки и только теперь, благодаря стараніямъ нѣмецкихъ музыкантовъ, возрождаются къ новой жизни. Исслѣдованія въ области старинной музыкальной и оркестровой техники, будутъ всегда занимать почетное мѣсто въ культурной жизни музыки. Но какъ то странно видѣть, что въ наши дни, когда творчество байрейтскаго мастера привлекаетъ сердца людей всѣхъ націй, такіе серьезные, вдумчивые ученые, какъ Христандеръ со священнымъ трепетомъ стараются возстановить пустынные орнаментальныя украшенія стараго италіанскаго опернаго искусства, которыми пользуется иногда въ своей музыкѣ Гендель. Вѣдь всѣ каденціи, порожденныя виртуозной техникой большихъ артистовъ, забывались съ того момента, когда эти пѣвцы сходили со сцены и тщательная обработка такихъ элементовъ Генделевской оперы даетъ намъ вмѣсто аромата настоящего художественнаго творчества лишь раздражающій запахъ нюхательнаго табака старой виртуозной манерности.

Многія поколѣнія стойкихъ и самоотверженныхъ музыкантовъ накапливали ту духовную энергію, которую геній Баха претворилъ въ великія художественныя произведенія. Это были чистые и твердые духомъ, но мягкіе сердцемъ предки Іоганна Себастьяна Баха, втеченіе многихъ столѣтій глубоко проникшіе своими корнями въ родную почву. Мы постараемся нарисовать на этихъ страницахъ картину дѣятельности членовъ этой семьи, направленной на благо нѣмецкаго искусства.

2.

Многимъ изъ читателей, выросшимъ въ деревнѣ, въ селахъ или небольшихъ городкахъ, знакомъ, вѣроятно, типъ деревенскаго „кантора“, или регента хора и органиста, и навѣрное, они сохранили живое воспоминаніе о его дѣятельности, которая и понынѣ, быть можетъ, не утратила для нихъ своего обаянія. Дѣятельность такого кантора была чрезвычайно разнообразной, страшно утомительной, но зато въ высшей степени плодотворной, какъ для всей общины, такъ и для отдѣльных ея членовъ. Не было кажется, ни одной отрасли музыкальнаго искусства, съ которой этотъ славный старикъ не соприкасался бы такъ или иначе. Онъ считалъ своимъ долгомъ чести хорошо играть на органѣ и самому умѣть настраивать и чинить свой инструментъ. Изъ деревенскихъ мальчиковъ онъ набиралъ большой хоръ и обучалъ ихъ пѣнію. Съ помощью этого хора и при участіи мѣстныхъ музыкантовъ онъ „ставилъ“ богослужебную музыку въ церкви и вмѣстѣ съ пѣвчими шествовалъ въ бурю и непогоду за дорогами покойниковъ. Вы помните, какъ онъ жаловался вамъ на то, что во всей массѣ духовныхъ композицій нѣтъ ни одной подходящей для исполненія въ мѣстной церкви вещи. Но вы не вѣрили старику, ибо на самомъ дѣлѣ нашъ милый органистъ придумывалъ лишь поводы, чтобы оправдать свое желаніе самому сочинять хоральныя прелюдіи и постлюдіи, заупокойныя пѣснопѣнія и всяческую иную церковную музыку: вѣдь сердце его было полно живыхъ звуковъ. Чтобы почерпнуть новыя музыкальныя идеи, онъ по ночамъ переписывалъ на нотной бумагѣ, имъ самимъ разлинованной, объемистые томы музыкальных пѣсней, въ которыхъ видѣлъ воплощеніе своихъ идеаловъ. Какъ то, въ одинъ прекрасный день, онъ былъ приглашенъ въ замокъ, къ патрону его церкви, чтобы аккомпанировать прѣзжей знаменитости. И вотъ неожиданно оказалось, что скромный канторъ прекрасно играетъ на роялѣ, который онъ предварительно собственноручно настроилъ и привелъ въ надлежащій порядокъ. Баронъ пришелъ въ восторгъ отъ такой разносторонности деревенскаго органиста, но все же не рѣшился поручить ему давать уроки музыки молодой владѣлицѣ замка, находя, что старикъ все-таки слишкомъ старомоденъ. Однако-жъ было-бы

несправедливо оспаривать его педагогические таланты, нашедшие такое плодотворное применение в ежедневных занятиях (почти тридцать часов в неделю!) с целой сотней деревенских дѣтишекъ. Все это не мешало ему участвовать в качестве скрипача в квартетѣ, играть недурно на виолончели и аккомпанировать себя на гитарѣ, когда по просьбѣ друзей онъ пѣлъ имъ вѣечерніе часы „разныя пріятныя для слуха пѣсенки“. Въ праздничные дни, и особенно в каникулы, онъ не переставалъ думать о своемъ искусствѣ. Свои досуги онъ тратилъ на то, чтобы услышать новую музыку, или помѣриться силами с другими мастерами игры на его инструментѣ. Постепенно нашъ канторъ сталъ входить в славу среди своихъ коллегъ, и даже само правительство почтило его назначеніемъ на должность ревизора органовъ. Правда всѣ эти занятія не давали ему достаточнаго заработка, чтобы жить вполне безбѣдно со своей семьей, и потому ему приходилось, какъ вы знаете, братья еще за разнаго рода побочныя работы. Несмотря, однако-жъ, на всю скудость своей внѣшней жизни, онъ всегда старался сохранить свое чувство собственнаго достоинства и не боялся в рѣшительный моментъ дать энергичный отпоръ заносчивому правительственному чиновнику, хотя за рѣзкій отвѣтъ онъ могъ легко поплатиться своей должностью... О, этотъ человекъ былъ выѣпленъ изъ какой то особой глины.

Такого рода канторъ, несмотря на незначительность своей музыкальной индивидуальности, даетъ намъ нѣсколько одностороннее, но все же вѣрное представление о членахъ семейства „Баховъ“, той гильдіи музыкантовъ, которая вынесла на своихъ плечахъ борьбу за возрожденіе искусства в тяжелую пору, когда старая, чистосердечная нѣмецкая музыка умолкла на многіе годы. Въ настоящее время ни протестантская, ни католическая церковь или школа не являются больше центрами музыкальной культуры, и потому мы съ грустью должны констатировать, что государство совершенно перестало интересоваться этими истинными носителями музыкальнаго просвѣщенія народа. И несмотря на то, что не изъ ихъ среды придетъ къ намъ новый Іоганнъ Себастьянъ Бахъ, примѣры Антона Брукнера или Макса Регера все же показываютъ, что между нашимъ великимъ роднымъ искусствомъ и скромной дѣятельностью народнаго учителя и органиста существуетъ еще тѣсная связь, что среди нашихъ гениальныхъ мастеровъ есть еще люди, въ которыхъ сохранился типъ прежняго кантора.

3.

Въ періодъ расцвѣта церковнаго полифоническаго пѣнія Германія, какъ извѣстно, отстала въ своемъ музыкальномъ развитіи отъ другихъ странъ. Руководящая роль принадлежала тогда

Нидерландамъ и Италіи, которыя дали искусству такихъ двухъ мастеровъ, какъ Орlando Лассо и Пьерлуиджи да Палестрина. Особенно фанатично проповѣдывали евангеліе всеблагаго контрапункта нидерландцы, обращаясь со своей пылкой проповѣдью даже къ италіанцамъ, изъ художественной метрополии которыхъ ихъ композиторы брали свои темы, грегорианскіе хоралы церкви. Почти въ самый годъ смерти обоихъ мастеровъ (1594) въ Италіи началось новое движеніе въ области музыки, которое привело къ эмансипаціи инструментальной музыки отъ вокальной, къ созданію упрощеннаго вокальнаго стиля и, наконецъ, къ слиянію обоихъ родовъ музыки. Упрощенный вокальный стиль, казавшійся италіанцамъ наиболѣе подходящимъ для возрожденной античной музыки, постепенно перешелъ въ речитативъ, въ аріозное пѣніе. Но речитативъ съ инструментальнымъ сопровожденіемъ представляетъ собой, въ сущности говоря, только старое латинское церковное словопѣніе (хораль), въ возрожденномъ, болѣе свободномъ видѣ. Опера, ораторія, священные старую эпоху съ новой, вдохнули новую жизнь въ церковныя пѣснопѣнія.

Въ этотъ моментъ исторіи музыки мы наблюдаемъ также и у нѣмцевъ стремленіе пойти по слѣдамъ своихъ учителей. Нѣмецкіе композиторы стали совершать путешествія въ Италію съ цѣлью изучить тамъ не только старое, но и новое искусство. Мы укажемъ лишь на наиболѣе выдающихся нѣмецкихъ мастеровъ, начиная съ Ганса Лео Гаслера, сочинявшаго наряду съ церковными композиціями (написанными, впрочемъ, больше въ духѣ старины, чѣмъ по новымъ образцамъ) „сады радости“ для пѣнія, сборники танцевъ „венерины сады“, кончая Генрихомъ Шютцемъ, „отцомъ нѣмецкой музыки“, перенесшимъ на почву Германіи завоеванія италіанской музыкальной реформы и смѣло проложившимъ себѣ путь къ концертной духовной музыкѣ, къ библейскимъ сценамъ, къ „Страстямъ Господнимъ“ и даже къ новомодной оперѣ. Правда ему зато не всегда удавалось сохранить характерныя особенности нѣмецкаго стиля.

Однако состязаніе за побѣдную вѣтвь скоро было прервано самымъ неожиданнымъ образомъ. Тридцатилѣтняя война повергла во прахъ Германію: страна сдѣлалась ареной войны, была отдана на разграбленіе шайкѣ наемниковъ, привлеченныхъ туда со всѣхъ странъ Европы жаждой приключеній и добычи. Молодые побѣги нѣмецкаго искусства и науки были втоптаны въ грязь. Даже послѣ заключенія мира мы видимъ повсюду полный распадъ, тупое безразличіе, страданія, нищету народа, совершенно обезсиленнаго кровавыми боями. Въ придворныхъ кругахъ царствуетъ только жажда наслажденій и полнѣйшій развратъ. Въ такой атмосферѣ распустилась пышнымъ цвѣтомъ „романская мишура“ — нѣмецкій духъ казался окончательно угасъ.

И тѣмъ не менѣ ему суждено было возродиться къ новой жизни. Гдѣ то въ глубинахъ нѣмецкой музыки тлѣлъ неугасимый огонь, заботливо охраняемый канторами и органистами. Особенно же важное значеніе въ исторіи пробужденія роднаго искусства имѣла широко развѣтвленная семья музыкантовъ, жившая въ замкнутой сферѣ нѣмецкаго бюргерства. И когда сбылись дни и сроки, нѣмецкій духъ нашелъ свое воплощеніе въ творчествѣ Іоганна Себастіана Баха. Но не поколѣнію, лишь чаявшему пришествія земного Мессіи, было дано понять его величіе.

4.

Многочисленная семья Баховъ жила въ 16 вѣкѣ въ различныхъ мѣстахъ Германіи. Еще до 1550 года въ Арнштадтѣ (Тюрингія), въ Вехмарѣ, около Готы, жили, какъ доказываютъ письменныя извѣстія, предки нашего великаго мастера. Фейтъ Бахъ, являющийся, согласно фамиліи хроникѣ ¹⁾ Баховъ, родоначальникомъ всей семьи, не былъ, какъ это часто утверждаютъ, выходцемъ изъ Венгріи, а напротивъ того возвратился оттуда на свою родину, Германію. Изъ Венгріи же онъ принужденъ былъ бѣжать изъ-за релігіозныхъ преслѣдованій противъ лютеранъ въ періодъ контръ-реформации.

„Самую большую радость въ жизни Фейту Баху доставляла игра на небольшой гитарѣ (an einem Cythringen), которую онъ бралъ съ собой на мельницу и игралъ на ней, пока мололась привезенная имъ мука. Можно себѣ представить, какъ красиво звучало сочетание шума жернововъ и игры на музыкальномъ инструментѣ и тамъ на мельницѣ онъ научился, вѣроятно, чувствовать ритмическую основу музыки. Это было исходной точкой художественнаго творчества его потомковъ“. „Въ началѣ былъ ритмъ“, изрекъ Гансъ Ф. Бюловъ, и въ настоящую минуту мы, благодаря изслѣдованіямъ Карла Бюхера, знаемъ, что ритмической основой многихъ формъ стиха и мелодій послужили равномерныя движенія во время работы. Поэтому игра на мельницѣ, подъ аккомпаниментъ вращающагося жернова, ужъ не кажется намъ больше профанацией искусства и на работу этого мельника мы будемъ смотрѣть, какъ на священный источникъ живого искусства.

Старшаго изъ многочисленныхъ дѣтей своихъ Фейтъ отослалъ въ ученіе къ Каспару Баху въ Веймаръ. Тамъ „на высотахъ герцогскаго замка“ Гансъ изучалъ ремесло и „послѣ долго-

лѣтней выучки возвратился домой настоящимъ музыкантомъ ¹⁾“. Однако-жъ на случай всевозможныхъ осложненій въ жизни предусмотрительный юноша научился также ткать ковры. Природа щедро надѣлила его той жизнерадостностью, тѣмъ чисто народнымъ юморомъ, который свойствененъ всему роду Баховъ и нашелъ свое отраженіе въ произведеніяхъ Іоганна Себастіана. Изъ его многочисленныхъ потомковъ для насъ интересъ представляютъ лишь трое сыновей, посвятившихъ себя музыкѣ. 1. Іоганнъ († 1673, былъ „директоромъ городскихъ музыкантовъ“ и органистомъ въ Эрфуртѣ, гдѣ впоследствии всѣхъ вообще городскихъ музыкантовъ звали просто „Бахами“). Среди его потомковъ слѣдуетъ отмѣтить особо внука Іоганна Бернгарда Баха († 1749), жившаго въ Эйзенахѣ,—выдающагося мастера своего времени, имя котораго теперь почти забыто. 2. Христофъ (дѣдушка нашего Іоганна Себастіана, † 1661 въ Вехмарѣ) и 3. Генрихъ (органистъ въ Арнштадтѣ, † 1692).

Этотъ Генрихъ умеръ въ возрастѣ 77 лѣтъ, переживъ большую часть своихъ дѣтей, но все же за его гробомъ слѣдовало 28 внуковъ и нѣсколько правнуковъ. Члены семьи Баховъ держались патриархальныхъ обычаевъ и считали своимъ нравственнымъ долгомъ брать себѣ женъ тотчасъ же по полученіи перваго обезпеченнаго опредѣленными доходами мѣста. Согласно обычаю они искали себѣ подругу жизни среди дочерей своихъ товарищей по искусству, что въ данномъ случаѣ обозначало просто среди своихъ родственниковъ. Обильное количество дѣтей заставляло ихъ вступать во второй, а часто въ третій бракъ. Бахи никогда не боялись жизненныхъ невзгодъ и въ самые тяжелые дни основывали свой семейный очагъ. Случалось даже, что братья брали себѣ въ жены дѣвушекъ, бывшихъ сестрами другъ другу. Въ фамиліи хроникѣ семейства Бахъ, уже съ давнихъ поръ обитавшаго въ Тюрингіи, и даже отпрысковъ его, ушедшихъ въ чужія страны, совсѣмъ не упоминались имена дѣвушекъ и тѣхъ юношей, которые сдѣлались крестьянами или ремесленниками, и много мелкихъ фамиліальныхъ вѣтвей такимъ образомъ были преданы забвенію. Въ этой хроникѣ мы находимъ указанія на многіе заглухнушіе музыкальные побѣги (такъ, напримѣръ, объ одномъ изъ Баховъ говорится, что „онъ любилъ музыку, но никогда не занимался ею серьезно, а искалъ главнымъ образомъ развлеченій въ путешествіяхъ“), на разныя жизненныя бѣдствія („хирургъ Бахъ нынѣ живетъ за десять миль отъ Кенигсберга въ Пруссіи... и обремененъ огромной семьей“). Мы можемъ остановить свое вниманіе только на нѣсколькихъ выдаю-

¹⁾ Наряду со спискомъ Спитта я цитирую еще другой списокъ хроникъ, напечатанный въ 1843 году во „Всеобщей Музыкальной Газетѣ“. Начало его составлено Іоганномъ Себастіаномъ Бахомъ, дальнѣйшія данныя занесены туда сыномъ его Филиппомъ Эмануиломъ, а также и другими членами семьи Баховъ, среди которой насчитывается больше пятидесяти именъ, имѣвшихъ значеніе для исторіи музыки.

¹⁾ Докторъ Вернеръ Вольфгеймеръ, редакторъ новаго посмертнаго изданія біографіи Баха Ф. Спитта, опубликовать въ *Bach Jahrbuch* за 1910 г. статью: „Hans Bach, der Spielmann“, въ которой онъ приводитъ доказательства того, что „скоморохъ“ Гансъ Бахъ, котораго имѣетъ, повидимому, въ виду и Вольфрумъ, не можетъ считаться прадѣдомъ Іоганна Себастіана. (Примѣчаніе переводчика).

щихся мастерахъ изъ семьи Баховъ, о дѣятельности которыхъ мы имѣемъ, къ счастью, точныя свѣдѣнія. Родъ Баховъ пережилъ вмѣстѣ съ нѣмецкимъ народомъ высокіе подъемы во время реформациі и униженія тридцатилѣтней войны и вмѣстѣ съ нимъ онъ поднялся въ послѣдующую эпоху на прежнюю высоту и сдѣлался гордостью германскаго народа. Какія духовныя силы нужны были для того, чтобы семья эта смогла сохранить свою творческую способность во времена злосчастной многолѣтней войны!

Намъ приходится обойти молчаніемъ рядъ мелкихъ утерян-ныхъ для насъ произведеній членовъ семьи Баховъ и выразить лишь надежду, что историкамъ посчастливится еще найти многія изъ нихъ. Мы можемъ констатировать, согласно словамъ Филиппа Эмануила Баха, что побочная вѣтвь его семьи, жившая въ Мангеймѣ, и въ лицѣ Іоганна Людовика Баха вступившая на почвѣ художественныхъ интересовъ въ общеніе съ Іоганномъ Себастьяномъ, занималась одновременно и живописью и музыкой. Сынъ этого отдаленнаго родственника нашего мастера, Готлибъ Фридрихъ Бахъ (1714—1785), былъ придворнымъ органистомъ и живописцемъ герцога. Самъ онъ, а также и сынъ его, Іоганнъ Филиппъ Бахъ, унаслѣдовавшій отъ отца и его постъ при дворѣ, занимаютъ почетное мѣсто въ нѣмецкой школѣ портретистовъ. Послѣдній жилъ отъ 1752 до 1846 года и считался однимъ изъ знаменитѣйшихъ и наиболѣе трудолюбивыхъ мастеровъ своего времени. Въ своей книгѣ приходовъ и расходовъ, сохранившейся полностью, онъ приводитъ 985 портретовъ, написанныхъ имъ пастелью ¹⁾. У Филиппа Эмануила мы находимъ слѣдующія строки, посвященныя имъ обоимъ: „Отецъ и сынъ прекрасные портретисты. Послѣдній посѣтилъ меня прошлымъ лѣтомъ и написалъ съ меня портретъ, отличающійся большимъ сходствомъ“. Филиппъ Эмануиль самъ очень интересовался живописью и сынъ его Іоганнъ Себастьянъ въ послѣдствіи сдѣлался ученикомъ историческаго живописца Эзера. Къ несчастью Іоганнъ Себастьянъ умеръ еще юношей.

Но все, что можно требовать отъ человѣка, въ смыслѣ

¹⁾ Посѣтители выставки картинъ въ Мейнингенѣ (іюнь 1904), на которой было выставлено много его картинъ, могли убѣдиться въ его талантѣ. Одинъ изъ поклонниковъ таланта Іоганна Филиппа Баха воздалъ ему стихотворную хвалу по поводу 60 лѣтняго юбилея въ качествѣ члена стрѣлковаго общества (1835):

Eines Künstlers höchste Freude
Ist Genuss der Augenweide
An der schönen Frauen Bild:
In die Seele eingedrungen,
Bis zum Sprechen gut gelungen
Hast Du's schöner noch enthüllt.

Одинъ изъ внуковъ его, г. Пауль Бахъ, почтовый чиновникъ въ Темарѣ, который былъ любезенъ сообщить мнѣ эти свѣдѣнія, также занимается живописью.



ІОГ. СЕБ. БАХЪ.

Гравюра Боллингера (1802) съ портрета работы Э. Готтлиба Гаусмана (младшаго), находящагося въ школѣ св. Оомы въ Лейпцигѣ (1735).

талантливости, мы находимъ у одного изъ братьевъ вышеназваннаго Іоганна Людвигъ Баха, Николая Эфраима Баха. Этотъ Николай Эфраимъ поступилъ въ 1708 году на службу къ настоятелюницѣ монастыря въ Гандерсгеймѣ. Въ 1713 году онъ былъ назначенъ, какъ сообщаетъ Спитта, лакеемъ „и ему поручено было наблюдение за галлереей картинъ и статуй“. Кроме того ему вмѣнялось въ обязанность писать композиции и выступать въ качествѣ музыканта; затѣмъ онъ занималъ еще мѣсто кравчаго, органиста, завѣдующаго монастырскимъ виннымъ погребомъ, учителя музыки и пѣнія и, наконецъ, главнаго эконома.

5.

Арнштадтскій Бахъ, по имени Генрихъ, боролся всю свою жизнь съ нуждой и лишеніями. Это былъ композиторъ и органистъ, одинъ изъ лучшихъ представителей искусства своего времени, „улаждавшій своей музыкой слухъ почтенныхъ дворянъ, высокопоставленныхъ и обыкновенныхъ, и даже всѣхъ своихъ согражданъ“. Судьба подарила ему двухъ сыновей, въ творчествѣ которыхъ нѣмецкое искусство отразилось особенной благородной чистотой въ моментъ полнѣйшаго упадка духовной жизни народа. Іоганнъ Христофъ и Іоганнъ Михаилъ были учениками своего отца, оба отличались созерцательнымъ характеромъ, преданностью своему долгу и скромно работали на поприщѣ своего искусства, наврядъ ли сознавая, какое важное значеніе имѣла ихъ дѣятельность для музыки того времени. Ни они, ни другіе талантливые представители семьи Баха, вплоть до Іоганна Себастіана, не совершали никогда артистическихъ путешествій для усовершенствованія въ музыкѣ въ Италію, эту обѣтованную страну искусства. Все же они ревностно изучали всѣ новыя завоеванія художественной техники, стараясь использовать достиженія иноземной музыки, чтобы возвеличить свое родное искусство, вѣрность которому была одной ихъ характерныхъ особенностей семьи Баховъ.

Іоганнъ Христофъ, „глубокомысленный композиторъ“, болѣе гениальный, чѣмъ братъ, занималъ съ 1665 по годъ смерти своей въ 1703 мѣсто органиста въ Эйзенахѣ, гдѣ одновременно съ нимъ, втеченіе одного года, на томъ же органѣ игралъ Іоганнъ Пахэльбель. Къ сожалѣнію только немногія изъ его композицій дошли до насъ. Дивный мотетъ для двухъ хоровъ „Я не оставлю тебя“ долгое время приписывался Іоганну Себастіану къ вящей славѣ послѣдняго. Большая библейская сцена (названная имъ мотетомъ) для двухъ пятиголосныхъ хоровъ, двухъ скрипокъ, четырехъ альтовъ, фагота, четырехъ трубъ, литавръ, баса и органа „И произошла на небѣ война“, изображающая по Апокалипсису (12; 7—12), побѣду архангела Михаила надъ дьяволомъ, представляетъ собой грандіозную композицію. Въ концепціи своей піесы Бахъ примѣнилъ всѣ художественныя

средства италянской школы, усвоенныя нѣмецкими композиторами (Шютцемъ, Гаммершмидтомъ) и это, однако, нисколько не искажило исконный Баховскій духъ, „стѣсненный здѣсь рамками ораторіи“. Филиппъ Эмануилъ Бахъ пишетъ въ 1775 году объ этомъ мотетѣ Форкелю: „Эта 22-голосная пѣса написана съ большимъ мастерствомъ. Покойный отецъ мой исполнилъ ее однажды въ церкви и всѣ были поражены ея эффектностью“. Въ извѣстной кантатѣ „Нынѣ настало спасеніе и сила“ (два хора съ оркестромъ) Іоганна Себастіана чувствуется сильное вліяніе композиторскихъ приѣмовъ его дяди. Въ двухъ другихъ мотетахъ эйзенахскій Бахъ выступаетъ передъ нами въ пышныхъ доспѣхахъ великаго венеціанца Джованни Габріели. Гармонично законченныя, какъ по своей технической фактурѣ, такъ и по своему духовному содержанію, обѣ эти композиціи стоятъ значительно выше всего того, что было создано его современниками. (Изъ нихъ вторая „Прекратилась радость сердца нашего“ производитъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ первая „Нынѣ отпускаешь раба Твоего“). Форкель слышалъ эту пѣсу подъ управленіемъ Филиппа Эмануила въ Гамбургѣ и въ слѣдующихъ словахъ передаетъ свои впечатлѣнія: „Я еще живо помню, какъ Филиппъ Эмануилъ Бахъ, тогда уже сильно состарившійся, поворачивался ко мнѣ съ улыбкой при наиболѣе странныхъ и рискованныхъ мѣстахъ пѣсы“... Нѣсколько другихъ его очень яркихъ, пластически законченныхъ вокальныхъ композицій дошли до насъ въ цѣлости. Изъ инструментальныхъ же композицій, состоявшихъ главнымъ образомъ изъ обработокъ хораловъ для органа и варіацій для клавира ¹⁾, сохранилось лишь немного. Впрочемъ, онѣ значительно уступаютъ его вокальнымъ вещамъ, которыя могутъ быть даже поставлены рядомъ съ произведеніями его великаго племянника, хотя для своего времени, съ точки зрѣнія требованій эпохи, представляли огромную цѣнность и давали новыя идеи для творчества Іоганну Себастіану и другимъ его современникамъ.

6.

Іоганнъ Михайлъ, съ 1673 года до смерти своей въ 1694 году занимавшій мѣсто органиста и секретаря общины въ Геренѣ, около Арнштадта, имѣетъ такое же важное значеніе для исторіи музыки. По словамъ хроники, „онъ былъ, подобно старшему своему брату, превосходнымъ композиторомъ“. Его мотеты, по большей части хоральнаго характера (среди нихъ особенно выдѣляется по своей оригинальной концепціи, построенной на противоположеніи шестиголоснаго и трехголоснаго хора, мотетъ „Какъ тѣнь дни наши“),

¹⁾ Мы рѣшили замѣнить слово „фортепіано“ для обозначенія инструментовъ эпохи Баха болѣе общимъ названіемъ „клавиръ“, (Klavier) бывшимъ въ употребленіи во времена великаго кантора. (Прим. переводч.)

заклучаютъ въ себѣ много интереснаго и новаго, хотя они написаны далеко не такъ увѣренно и уступаютъ въ смыслѣ богатства содержанія композиціямъ его брата. Іоганнъ Себастіанъ, который былъ женатъ на одной изъ дочерей его, т. е. на своей кузинѣ, несомнѣнно зналъ эти мотеты. По лексикону Вальтера (1732) Іоганнъ Михайлъ написалъ „рядъ внушительныхъ сонатъ и пѣсь для клавира“, которая однако-жъ не дошла до насъ. Кромѣ вышеуказанныхъ мотетовъ намъ извѣстенъ еще рядъ другихъ его композицій: нѣсколько одно- и многоголосныхъ арій, богослужебная музыка, въ видѣ кантаты („О, не оставь Ты насъ“), нѣсколько обработокъ хораловъ для органа, въ которыхъ онъ подражаетъ І. Пахэльбелю, имя котораго нами уже было названо.

Кромѣ того Іоганнъ Михайлъ, подобно Іоганну Себастіану и многимъ другимъ членамъ семьи Баховъ, славился еще своимъ искусствомъ строить музыкальные инструменты, клавихорды и скрипки.

Изъ потомковъ обоихъ дядей Іоганна Себастіана для насъ представляютъ интересъ лишь сыновья Іоганна Христофа. Одинъ изъ нихъ сдѣлался органнымъ мастеромъ, другой, Іоганнъ Христофъ, переселился въ чужіе края и о дальнѣйшей его судьбѣ мы ничего не знаемъ. Третій, Іоганнъ Фридрихъ, былъ органистомъ и совершенно пропилъ свой талантъ. Старшій сынъ, Іоганнъ Николай († 1753), занималъ мѣсто университетскаго органиста въ Іенѣ и своей художественной дѣятельностью, своими духовными композиціями, съ честью поддержалъ славныя традиціи рода Баховъ. ¹⁾

7.

Средній изъ трехъ названныхъ нами выше сыновей Ганса Баха, Христофъ, вмѣстѣ со своими потомками является представителемъ свѣтской музыки въ семьѣ Баховъ. Ему пришлось перейти въ корпорацію городскихъ музыкантовъ, которая въ тѣ времена пользовалась довольно плохой репутацией. Цехъ музыкантовъ принималъ всяческіе мѣры, чтобы оградить себя отъ вульгарной музыки. Для борьбы съ музыкальной пошлостью устраивались особые общества, устанавливались статуты. Скрипачи, игравшіе въ кабачкахъ, изгонялись съ позоромъ изъ среды честныхъ ремесленниковъ. Дѣдъ Іоганна Себастіана не считалъ нужнымъ вступить въ члены подобнаго рода общества. Большая музыкальная семья Баховъ сама по себѣ составляла „инструментально-музыкальную коллегію“, главные статуты которой были преданность своему долгу и моральная чистота.

¹⁾ Онъ написалъ небольшой водевиль „Іенскіе любители пива и вина“, который недавно былъ исполненъ съ большимъ успѣхомъ университетскимъ капельмейстеромъ Ф. Штейномъ въ Іенѣ.

Эти статуты не были написаны и не заучивались членами коллегии наизусть: все воспитание, полученное ими, закрѣпляло въ ихъ сознании основное правило жизни. Бахи имѣли свой музыкальный праздникъ, и Форкель, бывшій въ дружбѣ со старшими сыновьями Іоганна Себастіана, рассказываетъ ¹⁾, что члены семьи, жившіе въ разныхъ мѣстахъ Тюрингіи, сѣверной и южной Саксоніи и во Франконіи разъ въ году собирались вмѣстѣ. Мѣстомъ такого собранія они выбирали обыкновенно Эрфуртъ, Эйзенахъ, или Арнштадтъ. „Такъ какъ все это общество состояло исключительно изъ канторовъ, органистовъ и городскихъ музыкантовъ, которые въ своей дѣятельности были тѣсно связаны съ церковью, и такъ какъ, по обычаю того времени, было принято передъ началомъ всякаго дѣла читать молитву, то ихъ собранія начинались съ пѣнія хора. Послѣ этого благочестиваго вступленія собравшіеся переходили къ шуткамъ, что, конечно, представляло собой полнѣйшій контрастъ къ вступительному хору. Они пѣли исключительно народныя пѣсни, отчасти комическаго, отчасти немного вольнаго содержанія, пѣли ихъ всѣ вмѣстѣ, такъ что независимые другъ отъ друга голоса сочетались въ одну гармонию, при чемъ каждый участникъ пѣлъ на другой текстъ. Такого рода импровизации они называли Quodlibet... Многіе видятъ въ этой веселой игрѣ мелодіями начало нѣмецкой оперетты. Однако такого рода Quodlibet были въ ходу у нѣмцевъ еще и гораздо раньше“. Іоганнъ Себастіанъ увѣковѣчилъ этотъ обычай, рожденный народнымъ юморомъ, въ заключительной части своихъ Гольдбергъ-варіацій.

О композиціяхъ Христофа Баха, придворнаго лакея и музыканта въ Веймарѣ, занимавшаго въ послѣдніе годы своей жизни мѣсто „графскаго придворнаго и городского музыканта“ въ Арнштадтѣ († 1661), мы ничего не знаемъ. Онъ писалъ главнымъ образомъ попури изъ танцевъ, составляющихъ, какъ извѣстно, вступительную часть „мужицкой кантаты“ Іоганна Себастіана.

Его сынъ Георгъ Христофъ сдѣлался родоначальникомъ новой вѣтви семьи, переселившейся въ 1689 году въ Франконію (Швейнфуртъ). Послѣ этого старшаго сына (род. 1642) у Христофа Баха родились въ 1645 году близнецы Іоганнъ Амвросій и Іоганнъ Христофъ, которые даже въ зрѣломъ возрастѣ были настолько похожи—и физически и духовно—другъ на друга, что ихъ абсолютно нельзя было отличить. Оба учились му-

¹⁾ Въ своей книгѣ: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ Leipzig 1802, не нашедшей, по нашему мнѣнію, должной оцѣнки въ трудѣ Ф. Спитта. Значеніе этой небольшой работы І. Форкеля (1749—1818) заключается не въ богатствѣ и разнообразіи фактовъ, въ ней содержащихся, а въ томъ благородномъ энтузіазмѣ, съ которымъ авторъ пишетъ о произведенияхъ и личности І. С. Баха, посвящая свой трудъ „патріотамъ и поклонникамъ“ истаго музыкальнаго искусства. (Примѣчаніе переводчика).



Домъ въ Эйзенахѣ, гдѣ родился Іог. Себ. Бахъ.

зыкѣ, игрѣ на скрипкѣ, главнымъ образомъ у своего отца. Іоганнъ Христофъ поступилъ въ 1671 году на службу къ графу фонъ Шварценбургъ (Арнштадтъ), въ качествѣ придворнаго музыканта при церковной и городской капеллѣ, и умеръ тамъ въ 1693 году. Іоганнъ Амвросій переселился въ 1667 году въ Эрфуртъ, гдѣ занялъ мѣсто своего двоюроднаго брата. Согласно традиціи онъ вскорѣ по полученіи мѣста, въ 1668 году, женился на Елизаветѣ, дочери скорняка Валентина Леммергирта, давнишняго друга его семьи.

Іоганнъ Амвросій въ 1671 или 72 году переѣхалъ въ Эйзенахъ, уступивъ свое мѣсто опять таки своему двоюродному брату. Его жизненный путь не былъ усыянъ розами. Въ 1684 году онъ принужденъ былъ обратиться въ городской совѣтъ съ прошеніемъ, въ которомъ ходатайствовалъ о вспоможеніи, въ виду того, что онъ не въ состояніи больше прокормить своимъ заработкомъ жену и шестерыхъ дѣтей. Вслѣдствіе траура по поводу кончины короля, такъ жаловался онъ, было отмѣнено много свадебъ и онъ лишился поэтому части своихъ доходовъ. Онъ проситъ отпустить его обратно въ Эрфуртъ, ибо тамъ ему не нужно будетъ содержать подмастерьевъ и „чужихъ помощниковъ“. Но городской совѣтъ далъ ему, повидимому, возможность остаться въ Эйзенахѣ. У него было восемь дѣтей, изъ которыхъ четверо умерли въ раннемъ возрастѣ. Въ живыхъ остались: Іоганнъ Христофъ (род. 1671), Марія Саломея (род. 1677), Іоганнъ Яковъ (1682) и нашъ Іоганнъ Себастьянъ.

Юность Іоганна Себастьяна.

8.

Іоганнъ Себастьянъ родился въ 1685 году, по датамъ фамильной хроники 21 марта, и крещенъ былъ, какъ гласитъ запись въ церковномъ реестрѣ, 23-го. По нашему исправленному грегорианскому календарю день его рожденія приходится на 31 марта. Домъ, гдѣ онъ родился въ Эйзенахѣ на площади церкви св. Дѣвы, сохранился еще и понынѣ. Къ фасаду прибита памятная доска, самый домъ недавно былъ перестроенъ подъ музей Баха. Здѣсь, въ сердцѣ Германіи, у подножья стариннаго Вартбурга, подъ сѣнью германскихъ лѣсовъ, среди преданій родного народа и сказочныхъ чудесъ его исторіи и искусства протекаютъ дѣтскіе годы Іоганна Себастьяна. Подобно бѣдному сыну горнорабочаго и безстрашному борцу за идею Мартину Лютеру, Іоганнъ Себастьянъ еще мальчикомъ участвовалъ въ ученическомъ хорѣ, пѣніе котораго въ праздники оглашало

мирныя улицы города ¹⁾. Въ Эйзенахъ мальчикъ началъ учиться игрѣ на скрипкѣ у своего отца. Но о томъ, какимъ музыкантомъ былъ его отецъ, мы знаемъ такъ-же мало, какъ и о личности его матери. Единственный документъ, касающійся семьи мастера, изъ котораго мы можемъ почерпнуть скудныя свѣдѣнія о его домашнихъ, это рѣчь, произнесенная на похоронахъ душевно больной сестры Іоганна Себастіана (на текстъ изъ Евангелія Луки 12, 48) и напечатанная потомъ для раздачи ближайшимъ родственникамъ, случайно сохранившаяся до нашихъ дней. Въ этой надгробной рѣчи, между прочимъ, говорится, что „въ противоположность слабоумной дѣвушкѣ, въ Бозѣ почившей, ея братья отличаются развитымъ умомъ и способны къ искусству и ремесламъ“. Такъ какъ Амвросій былъ лишь простымъ городскимъ музыкантомъ, то фразу эту надо понимать буквально. Судя по портрету отецъ Баха обладалъ простой мужицкой внѣшностью, не носилъ даже парика и отпустилъ себѣ длинные усы.

Къ несчастію судьба внезапно разбила семейное счастье родителей Баха. Въ 1694 году умерла мать Іоганна Себастіана, вскорѣ умеръ и его отецъ, женившійся вторично незадолго до своей кончины. Въ 1695 году Іоганнъ былъ отданъ на воспитаніе старшему своему брату и съ той поры для него окончились счастливые годы дѣтства.

9.

Этотъ братъ, Іоганнъ Христофъ, ученикъ эрфуртскаго органиста Пахэльбеля, въ 1690 году занялъ мѣсто органиста въ Ордруфѣ и женился въ 1694 году. Намъ ничего не извѣстно о томъ, насколько хорошо зналъ музыку Іоганнъ Христофъ, но онъ былъ, во всякомъ случаѣ, вполне подходящимъ учителемъ для прохожденія элементарнаго курса игры на клавирѣ. Сохранилась его нотная тетрадь, въ которую онъ вписывалъ доступныя ему по технике пьесы современныхъ композиторовъ, почему либо казавшіяся ему достойными особаго вниманія. Быть можетъ, Іоганнъ Себастіанъ находилъ методу своего брата слишкомъ педантичной и утомительной и потому онъ рѣшилъ искать самостоятельно путей въ музыкѣ. Мицлеръ, въ IV томѣ своей Музыкальной Библіотеки (1754), рассказываетъ: „братъ Іоганна Себастіана хранилъ у себя книгу, составленную изъ композицій знаме-

¹⁾ Бѣднѣйшіе воспитанники младшихъ классовъ гимназіи составляли во времена І. С. Баха хоръ, который подъ управленіемъ старшаго ученика (префекта) исполнялъ за ничтожную плату духовныя пѣснопѣнія на похоронахъ, въ большіе праздники. Такой хоръ назывался „Sungende“ (отъ „singen“—пѣть). Ученики носили особыя черныя шапочки и плащи. Обычай этотъ сохранился еще и понынѣ въ нѣкоторыхъ городахъ Тюрингіи (Арнштадтъ, Іенѣ), гдѣ на поддержаніе такого рода ученическихъ хоровъ тратятся довольно значительныя суммы, завѣщанныя мѣстными благотворителями. (Примѣчаніе переводчика).

нитѣйшихъ мастеровъ того времени Фробергера, Керля и Пахэльбеля и несмотря на многократныя просьбы мальчика не выдавалъ ему на руки—Богъ знаетъ по какой причинѣ—эту нотную тетрадь. Однако-жъ желаніе мальчика усовершенствоваться въ своемъ искусствѣ толкнуло его на слѣдующую невинную хитрость. Книга лежала въ шкафу, закрытомъ одной лишь рѣшетчатой дверцей. Маленькія руки свободно проходили между прутьями рѣшетки, что давало ему возможность свертывать въ трубку переплетенную книгу и такимъ образомъ вынимать ее изъ шкафа. Ночью, когда всѣ спали, онъ доставалъ ее оттуда и списывалъ ноты при свѣтѣ луны, такъ какъ ему неоткуда было достать даже свѣчки. Втеченіе шести мѣсяцевъ онъ къ великой своей радости овладѣлъ вполне этой музыкальной добычей. Съ особой жадностью онъ старался усвоить себѣ списанныя имъ пьесы, но однажды объ этомъ узналъ братъ и безъ всякаго сожалѣнія отобралъ отъ него списокъ, сдѣланный мальчикомъ съ такимъ трудомъ... Онъ получилъ завѣтную книгу только послѣ смерти брата“.

Тогда, въ 1721 году, книга уже не представляла больше серьезнаго интереса для мастера. Она послужила ему лишь напоминаніемъ о тѣхъ тяжелыхъ испытаніяхъ, которыя выпали на его долю въ дни юношескаго увлеченія искусствомъ.

Благодаря найденному недавно Ф. Томасомъ матрикулу Іоганна Себастіана и напечатанному имъ въ одномъ изъ музыкальных журналовъ ¹⁾ мы имѣемъ возможность съ точностью прослѣдить ходъ его занятій въ ордруфской гимназіи. „Лицей“, какъ называлась тогда школа, которую посѣщалъ мальчикъ, имѣлъ шесть учителей, включая ректора, и семь классовъ. Четыре низшихъ класса представляли также народную школу, и первые два изъ нихъ находились въ вѣденіи одного преподавателя. Въ четвертомъ классѣ ученики дѣлились на двѣ группы: на изучавшихъ иностранные языки и „германистовъ“, которые имѣли намѣреніе закончить въ этомъ классѣ свое образованіе. Іоганнъ Себастіанъ поступилъ въ четвертый классъ. Первое упоминаніе о немъ мы находимъ въ спискѣ учениковъ пятаго класса, гдѣ ему отводится первое мѣсто среди семи „новичковъ“, принятыхъ въ школу за послѣдніе годы. Мальчикъ шелъ все время первымъ, несмотря на то, что по годамъ онъ былъ самымъ младшимъ среди десяти своихъ одноклассниковъ. Въ 1697 году Іоганнъ Себастіанъ занялъ первое мѣсто среди 11 учениковъ пятаго класса. Онъ оставался лишь полъ-года въ четвертомъ классѣ, но зато два года въ пятомъ. (Такое долгое пребываніе въ одномъ классѣ объясняется школьными правилами того времени, согласно которымъ такимъ, на примѣръ, молодымъ ученикамъ, какъ Баху,

¹⁾ Blätter für Haus und Kirchenmusik, 9 Jahrg. № 2. (Langensalza, Beyer und Söhne).

приходилось „сидѣть“ по четыре года въ седьмомъ классѣ, дабы въ университетъ они могли бы попасть лишь дѣйствительно зрѣлыми юношами).

Въ 1699 году Іоганнъ Себастіанъ значится вторымъ среди одиннадцати учениковъ шестого класса и кандидатомъ въ седьмой классъ. Два года были кратчайшимъ срокомъ для прохожденія шестого класса. Іоганнъ Себастіанъ покинулъ ордруфскій лицей на первомъ году своего пребыванія въ седьмомъ классѣ, изъ котораго онъ вышелъ въ 1702 году, съ правомъ поступленія въ университетъ.

Прекрасно одаренный и очень прилежный мальчикъ занимался, согласно учебнымъ планамъ лица того времени, изученіемъ „германскихъ предметовъ“, латинской грамматикой, экзерциціями и чтеніемъ авторовъ, до рѣчей Цицерона включительно, греческимъ языкомъ (чтеніемъ новаго завѣта и Фокилида), риторикой, арифметикой съ соответствующими упражненіями, богословскими предметами (по воскресеньямъ послѣ обѣда ученики всѣхъ классовъ должны были „сдавать экзаменъ“, который заключался въ пересказѣ проповѣди, прослушанной ими утромъ). Ко всему этому присоединялись уроки музыки, обязательные для участниковъ ученическаго хора; въ низшихъ классахъ они происходили 4 раза въ недѣлю, а въ старшихъ 5 разъ.

Занятія музыкой привлекали главное вниманіе маленькаго Себастіана, и благодаря имъ онъ имѣлъ возможность оплатить часть расходовъ связанныхъ съ его пребываніемъ въ Ордруфѣ. Ученическій хоръ зарабатывалъ на свадьбахъ, похоронахъ, „славленіемъ“ въ день новаго года, участіемъ въ богослуженіяхъ довольно крупную сумму денегъ, которая раздѣлялась поровну между всѣми участниками его. Число ихъ никогда не превышало 30 человекъ, но иногда въ хорѣ участвовало не болѣе 12 пѣвчихъ, и заработокъ ихъ, по подсчету Томаса, равнялся въ среднемъ приблизительно 17 талерамъ, суммъ вовсе не незначительной, если принять во вниманіе условія жизни тогдашняго времени. Старшій братъ Баха, занимавшій мѣсто органиста, получалъ, на примѣръ, кромѣ небольшихъ доходовъ „in naturalibus“ всего 45 гульденовъ жалованія въ годъ... Маленькій Себастіанъ, обладавшій прекраснымъ голосомъ (сопрано) и большимъ музыкальнымъ талантомъ, былъ предметомъ особой гордости своего учителя пѣнія Эліаса Герда. Мальчику жилось въ лицейѣ прекрасно. Не разъ онъ, вѣроятно, выступалъ и на публичныхъ вечерахъ въ училищѣ, пожиная артистическіе лавры въ качествѣ концертанта (солиста), подобно Іосифу Гайдну и Францу Шуберту, музыкальное дарованіе которыхъ тоже проявилось впервые на школьныхъ концертахъ ¹⁾.

¹⁾ Мало радости доставило бы такимъ богато одареннымъ юношамъ прохожденіе курса въ нашихъ современныхъ гимназіяхъ, въ которыхъ



ІОГАННЪ АМБРОСІЙ БАХЪ
ОТЕЦЪ ІОГАННА СЕБАСТІАНА.

15 марта 1700 года Бахъ выступилъ изъ школы. „Ob defectum hospitiorum liberalium“, какъ сказано въ его матрикулѣ, онъ перешелъ вмѣстѣ со своимъ товарищемъ по классу Эрдманомъ въ Люнебургъ, въ школу при Михайловскомъ монастырѣ. Ордруфскій канторъ Гердъ рекомендовалъ ректору этой школы своего земляка Эрдмана, и благодаря его протекции въ школу былъ принятъ также и Иоганнъ Себастьянъ, такъ какъ маленькіе тюрингенскіе пѣвчіе особенно цѣнились въ качествѣ хористовъ.

Отъѣздъ Баха изъ Ордруфа объясняется ограниченностью средствъ его брата, который при небольшомъ жалованіи и непомѣрномъ ростѣ числа дѣтей принужденъ былъ наряду съ службой органиста исполнять еще и обязанности школьнаго учителя. Ввиду такого тяжелаго матеріальнаго положенія брата Иоганнъ Себастьянъ не хотѣлъ больше обременять его расходами на свое содержаніе. Кромѣ того его любовь къ музыкѣ влекла его въ другой городъ, гдѣ бы онъ могъ пріобрѣсти больше знаній, чѣмъ въ Ордруфѣ.

Весной 1700 года Бахъ поступилъ въ хоръ „избранныхъ пѣвчихъ“ при люнебургской церкви въ качествѣ дисканта на опредѣленное жалованіе. И когда, черезъ нѣкоторое время, „при пѣніи высокихъ нотъ у него противъ воли и желанія стала одновременно звучать и нижняя октава“, его все-таки оставили въ хорѣ. Онъ, вѣроятно, фигурировалъ теперь въ качествѣ инструменталиста, аккомпаниатора на клавирѣ и скрипача, а впослѣдствіи занялъ мѣсто префекта (помощника дирижера). Занятія въ библиотекѣ и участіе въ хорѣ давали богатую пищу творческой энергіи нашего юнаго служителя музъ.

Въ богатой люнебургской библиотекѣ хранилось много старинныхъ партитуръ, собранныхъ въ одну коллекцію саксонскимъ ученымъ Авраамомъ Шаде (Promptuarium musicum—4 части, содержащія 384 мотетовъ на 5—8 голосовъ, вышедшіе въ свѣтъ 1611—16 годахъ) и саксонскимъ канторомъ, впослѣдствіи пасторомъ, Эргардтомъ Боденшацомъ † 1638 (Florilegium Potense, двѣ части котораго содержатъ около 250 4—10 голосныхъ хоровъ болѣе чѣмъ 90 композиторовъ). Лучшіе образцы творче-

изученіе музыки, играетъ лишь роль падчерицы. Преподаваніе музыки ведется здѣсь самымъ примитивнымъ образомъ, ученики пріобрѣтаютъ лишь самыя элементарныя свѣдѣнія по музыкѣ и только части изъ нихъ дано вплести хоть нѣсколько мелодій въ свою научную подготовку къ жизненной карьерѣ. Въ этомъ виновато, главнымъ образомъ, то обстоятельство, что преподаваніе музыки, равно какъ уроки рисованія и гимнастика находятся въ рукахъ плохо подготовленныхъ учителей. И въ результатъ получается то, что многіе ученые нашихъ дней совершенно не знаютъ музыки, сами считаютъ себя совершенно немзыкальными людьми, открепиваясь отъ всякой музыки, даже и немодеิร์นскаго характера.

ства нѣмецкихъ мастеровъ тоже были собраны въ этомъ книгохранилищѣ. Мы находимъ въ немъ произведенія С. Шейдта, изъ Галле, главы нѣмецкой школы Г. Шютца, тюрингенца І. Р. Але, нѣмецко-чешскаго композитора Андрея Гаммершмидта и многихъ другихъ, умѣвшихъ гармонично сочетать индивидуальныя особенности нѣмецкой музыки съ завоеваніями италіанскаго искусства. Этотъ длинный рядъ композиторовъ нисходитъ къ болѣе скромнымъ музыкантамъ, вродѣ берлинскаго кантора Іоганна Крюгера († 1662), важнѣйшаго представителя лютеранскаго хораля 17 столѣтія, въ которомъ онъ старался сохранить его основной характеръ народной пѣсни, переложенной для хора или инструментовъ.

Среди массы композицій, переписанныхъ рукой Іоганна Себастьяна, имѣются вещи старика Генриха Баха и его сына Іоганна Христофа, которые особенно интересовали нашего молодого музыканта.

11.

Мы имѣемъ полное основаніе предположить, что именно эти композиторы, а не какой-нибудь сухой педантъ контрапунктистъ были учителями Іоганна Себастьяна. Такъ училось большинство великихъ художниковъ. „Рыцарь Вальтеръ фонъ деръ Фогельвейдъ“, восклицаетъ Вальтеръ Штольцингъ въ Мейстерзингерахъ, „вотъ, кто училъ меня пѣнію!“ То же можно сказать относительно его искусства игры на органѣ. Только путемъ свободнаго подражанія Бахъ достигъ своего великаго мастерства въ игрѣ и лишь немного дали ему въ этомъ отношеніи уроки его старшаго собрата по искусству кантора Брауна. Въ люнебургской церкви св. Іоанна мѣсто органиста занималъ Георгъ Бэмъ ¹⁾, хорошо знакомый съ музыкальными произведеніями предковъ Баха. Сближеніе съ нимъ оказало большое вліяніе на развитіе художественнаго творчества Іоганна Себастьяна и побудило его основательно изучить музыку сѣверно-нѣмецкой школы, къ которой примыкалъ и Бэмъ. Углубляясь въ священную рощу нѣмецкой музыки Бахъ ознакомился съ произведеніями І. А. Рейнкена (род. 1623), эльзасца по рожденію, проводшаго однакожъ всю свою жизнь въ Нидерландахъ. Духовнымъ отцомъ всей школы былъ амстердамскій мастеръ Янъ П. Свелинкъ, композиціи котораго за послѣднее время опять стали привлекать вниманіе музыкантовъ. Онъ учился въ Венеціи (ум. 1621) и былъ родоначальникомъ школы сѣверно-нѣмецкихъ органистовъ и композиторовъ для органа, главнѣйшими представителями которой были С. Шейдтъ (жилъ въ Галле, ум. 1654), Г. Шейдеманъ (учитель и предшественникъ Рейнкена, ум. 1663), Рейнкенъ, Векманъ, Букстегуде (въ Любекѣ) и Любекъ (въ Гамбургѣ и другихъ городахъ). Свелинкъ разра-

батывалъ форму токкаты, канцоны, созданныя венеціанцами Габриели и Меруло, и подготовилъ почву для гармонично цѣльной фуги І. С. Баха. Тюрингенецъ Бэмъ старался сблизить свое родное среднегерманское искусство съ сѣверно-нѣмецкимъ, столь непохожимъ на южно-нѣмецкое (І. Фробергеръ, І. К. Керль, Г. Муффатъ). Въ музыкѣ южно-германскихъ мастеровъ преобладало чувственно прекрасное, въ сѣверно-нѣмецкомъ искусствѣ фантастическое и спекулятивное начало. Среднее положеніе занималъ І. Пахэльбель, дѣятельность котораго протекла въ Нюрнбергѣ и Тюрингіи. Его органныя хоралы, глубоко волнующіе своимъ подлинно религіознымъ пафосомъ, гораздо непосредственнѣе и чище передаютъ простую хоральную мелодію, чѣмъ композиціи сѣверно-нѣмецкихъ протестантскихъ мастеровъ. Іоганну Себастьяну предстояло претворить всѣ эти разные стили и формы въ единое универсальное искусство. И только крайнее напряженіе воли, желѣзное терпѣніе и трудолюбіе привели его на послѣднія вершины искусства доступныя человѣческому гению. Медленно совершалось его художественное развитіе. Бахъ въ дѣтствѣ ничѣмъ не проявлялъ своихъ гениальныхъ творческихъ способностей: всѣ чудесныя явленія его душевной жизни были скрыты отъ глазъ окружающихъ.

Изъ Люнебурга юноша выѣзжалъ нѣсколько разъ въ Гамбургъ, чтобы услышать тамъ новую музыку. Но не опера, ради которой Гендель въ 1703 году переѣхалъ въ Гамбургъ, влекла къ себѣ его сердце, а хоральныя прелюдіи, вѣрнѣе органныя хоралы приковывали его вниманіе. Эти чрезвычайно интересно задуманныя, богатая изысканными сочетаніями звуковъ композиціи могутъ быть уподоблены церковной проповѣди. Какъ проповѣдникъ, такъ и композиторъ разрабатываютъ одну опредѣленную тему, и если съ точки зрѣнія современнаго искусства мы могли бы упрекнуть Рейнкена въ отсутствіи внутренняго единства и выдержанности, то зато въ смыслѣ многословія его хоральныя прелюдіи ничѣмъ не отличаются отъ пастырскихъ поученій. Въ одной изъ нихъ, напр., насчитывается цѣлыхъ 335 тактовъ. Всѣ вещи Рейнкена для клавира или органа дошли до насъ благодаря тому, что Іоганнъ Себастьянъ Бахъ съ неутомимымъ прилежаніемъ списывалъ для себя его пьесы. Одна изъ сюитъ Рейнкена („Hortus musicus“), вышедшая въ печатномъ видѣ, побудила его заняться переложеніемъ его камерной музыки для клавира и такимъ образомъ облагородить прикосновеніемъ своего музыкальнаго гения произведенія стараго гамбургскаго мастера (ср. № 213 изданія Петерсъ: сонаты A-moll и C-dur, а также № 1959 стр. 75, фуга B-dur). Въ тѣ времена стиль органныхъ композицій не отграничивался еще строго отъ стиля клавирныхъ пьесъ. Мы можемъ опредѣленно сказать, напимѣръ, что музыка Бэма, съ ея радостной игрой звуковъ, ея чувственнымъ наслажденіемъ гармоніями, создаетъ по нашему мнѣнію характеръ клавирной пьесы, а вовсе не органной композиціи. Хоральныя пар-

¹⁾ Ср. Bach-Jahrbuch 1908: Бухмайеръ, Извѣстія о жизни Георга Бэма.

титы (въ варіаціонномъ стилѣ) Бэма это лучшее, что было написано имъ для органа, и въ ихъ концепціи, въ разработкѣ хорала и хоральныхъ мотивовъ особенно ярко отразились индивидуальныя черты его творческаго таланта. Его сюиты для клавира стоятъ еще выше. Но они носятъ на себѣ уже отпечатокъ новыхъ вѣяній искусства, достигшаго своего расцвѣта въ Целле. Съ изящными утонченными и вмѣстѣ съ тѣмъ содержательными французскими пьесами для клавира Бахъ ознакомился уже въ Люнебургѣ. Много изъ нихъ онъ переписалъ въ свой сборникъ, и великій Франсуа Куперэнъ (1668—1733) оказалъ очень серьезное вліяніе на выработку клавирнаго стиля Баха. Композиціи, указывающія на вліяніе Бэма, относятся всѣ къ раннему періоду его творчества. Таковы, напримѣръ, хоральныя партиты: „Господь, Господь всемилостивый“, „Христе, Ты яркій свѣточъ нашъ“. Въ нихъ, а также въ другомъ органномъ хоралѣ „Помилуй мя, Боже“ органная и клавирная техника еще неразрывно связаны между собой. Мечтательное же наслажденіе гармоніями, о чемъ мы говорили выше, отразилось также на болѣе зрѣлыхъ композиціяхъ Баха и первая, с-dur'ная прелюдія изъ „Wohltemperiertes Clavier“ представляется намъ плодомъ подобнаго рода художественныхъ вліяній.

Годы ученія близились къ концу. Пребываніе въ Люнебургѣ знаменуетъ собой также и послѣдній этапъ въ школьномъ образованіи Іоганна Себастіана: онъ окончилъ седьмой классъ... но жизнь закрыла предъ нимъ двери университета.

Веймаръ, Ариштаттъ.

12.

Мелкіе нѣмецкіе владѣтельные князья, начала восемнадцатаго столѣтія, имѣли несомнѣнныя заслуги въ исторіи развитія роднаго искусства. Однако покровительство германскимъ талантамъ объясняется вовсе не ихъ исключительной преданностью нѣмецкой музыкѣ, а тѣмъ обстоятельствомъ, что небогатые герцоги и принцы не имѣли денегъ (подобно Берлину, Дрездену и другимъ крупнымъ центрамъ) на содержаніе италіанской оперы, примадонны которой поглощали, какъ извѣстно, суммы, равнявшіяся годовому бюджету какого-нибудь захолустнаго суверэна. У нихъ еле-еле хватало матеріальныхъ средствъ на поддержку оперы, въ которой ставились произведенія доморощенныхъ ком-



ФРАНСУА КУПЕРЭНЪ, прозванный Великимъ.

позиторовъ, и оркестра, состоявшаго изъ нѣмецкихъ же музыкантовъ. Послѣдніе не предъявляли большихъ претензій и уплата имъ жалованья не обременяла даже скромнаго бюджета мелкихъ принцевъ. Этимъ объясняется, почему Іоганнъ Себастьянъ 8 апрѣля 1703 года, въ день свѣтлаго праздника, поступилъ не въ придворную капеллу, а въ капеллу герцога Іоганна въ Веймарѣ и былъ принятъ туда въ качествѣ скрипача „для краснаго замка“. О дѣятельности Баха въ Веймарѣ мы не имѣемъ точныхъ свѣдѣній. Возможно, что онъ принималъ также и участіе въ концертахъ придворной капеллы, на которыхъ исполнялось много италіанской музыки. Однако, Бахъ, по всей вѣроятности, былъ недоволенъ своимъ первымъ „постояннымъ мѣстомъ“, ибо служба въ Веймарѣ не давала ему почти совсѣмъ возможности обогащаться новыми знаніями, и онъ съ радостью принялъ предложенное ему мѣсто органиста „Новой церкви“ въ миломъ старинномъ городкѣ Арнштадтѣ, который онъ посѣтилъ уже однажды, чтобы погостить у своего двоюроднаго брата. Арнштадтская церковь составляла центръ вниманія всего музыкальнаго міра Германіи. Жалованіе органиста „Новой церкви“ было вполне достаточнымъ для Баха, его должность не была сопряжена съ обременительными для него обязательствами и оставляла досугъ для занятій искусствомъ, инструментъ прельщалъ его своей великолѣпной звучностью ¹⁾, а церковный хоръ, состоявшій изъ „учениковъ и помощниковъ“ (дилетантовъ), давалъ нашему мастеру возможность произвести рядъ художественныхъ экспериментовъ.

Въ тѣ времена органъ своей богатой звучностью, благодаря хорошо развитому механизму, отличался гораздо большимъ разнообразіемъ красокъ, чѣмъ оркестръ, и дѣйствительно представлялъ собой „царя инструментовъ“. Юный геній нашелъ здѣсь широкое поле для приложенія своихъ силъ тѣмъ болѣе, что эта область еще не была заполнена пришлыми иностранцами.

13.

Въ Арнштадтѣ „созрѣли впервые плоды его прилежныхъ занятій искусствомъ игры на органѣ и композиціи, которое онъ изучилъ путемъ вдумчиваго анализа произведеній извѣстныхъ въ то время серіозныхъ композиторовъ и самостоятельнаго примѣненія изученнаго на дѣлѣ“, такъ говоритъ Мицлеръ въ своемъ некрологѣ Баха. Это „самостоятельное примѣненіе изученнаго“

¹⁾ Органъ, на которомъ игралъ Бахъ въ Арнштадтѣ, хранится теперь въ городскомъ музеѣ (а не въ „Новой церкви“, гдѣ подъ именемъ „органа Баха“ показываютъ посѣтителѣмъ инструментъ болѣе поздняго происхожденія). Органъ этотъ находится въ данное время въ очень печальномъ состояніи, такъ что на немъ играть больше нельзя, но наврядъ ли онъ отличался когда либо особой красотой звука или богатствомъ регистровъ. (Примѣчаніе переводчика).

является главной отличительной чертой искусства Баха, и до конца его дней самостоятельная идейная переработка всего того, что было достигнуто в области музыки современными ему мастерами, составляла живую основу его художественного творчества. Такая индивидуальная работа мысли является основным началом всякого подлинного художественного творчества, и она несомненно гораздо плодотворнее для искусства, чем собственное композиторам наших дней безвольное увлечение цѣнностями, созданными байрейтскимъ, веймарскимъ или, за послѣдніе годы, мюнхенскимъ мастеромъ.

Дѣятельность органиста давала Баху возможность испытать свои силы в области церковной музыки. И вотъ, къ немалому изумленію почтенныхъ арнштадтскихъ бюргеровъ, молодой музыкантъ „ставитъ“ въ первый день Пасхи кантату собственного сочиненія, написанную въ духѣ сѣверной и средне-нѣмецкой школы. Въ смыслѣ музыкальнаго реализма и технической фактуры эта смѣлая юношески огненная кантата не уступаетъ ни въ чемъ крайнимъ дерзаніямъ современной школы. Для своей композиціи Бахъ съ перваго же раза выбралъ большую двух-частную форму, „prima parte“ которой исполнялась передъ началомъ проповѣди пастора, а „seconda“—послѣ ея окончанія. Основной темой служили слова Священнаго Писанія: „Ты не оставишь души моей въ адѣ“—первая фраза баса, послѣ грандіознаго (струнные и органъ—адажіо), радостно побѣднаго (три трубы и литавры,—аллегро) вступленія („сонаты“ въ старомъ смыслѣ этого слова). Послѣдняя часть этого вступленія повторяется и въ *seconda parte* въ качествѣ основного мотива Воскресенія Христова. Хоры первой части написаны чрезвычайно субъективно и драматично. Письмо нигдѣ не переходитъ въ спокойную объективную манеру, несмотря на то, что текстъ кантаты составляетъ духовная пѣснь, которую Бахъ разлагаетъ на отдѣльныя фразы, сообразно съ своими художественными замыслами. Басовая арія, а также и другія вокальныя соло, входящія въ музыку кантаты, выдержаны строго въ старой формѣ, неразрывно связанной съ строфическимъ построеніемъ народной пѣсни, но въ дуэтѣ для сопрано и альты мы можемъ уже усмотрѣть прототипъ *da-saro-аріи* итальянцевъ. Этотъ дуэтъ, какъ и немного косный, стилизованный въ духѣ новаго искусства речитативъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими другими эпизодами кантаты были впоследствии переработаны Бахомъ. Вторая часть кантаты имѣетъ много общаго съ композиціями почтенныхъ маэстро предыдущей эпохи. Однако, несмотря на нѣкоторую старомодность, въ ней встрѣчается много гениально рискованныхъ мѣстъ, какъ на примѣръ изображеніе бѣшеннаго злобы „адскаго пса“... Знакомая скорбная хроматика Баха слышится въ хорѣ „Вы со скорбью и плачемъ взываете къ небу“, и уже въ первой части насъ поражаютъ характерные для болѣе позднихъ произведеній мастера акценты страданія (при словѣ

„Распятый“). Заключение кантаты составляетъ строфа духовной пѣсни „Вѣдь Ты воскресъ изъ мертвыхъ“ на мелодію, уже знакомую прихожанамъ церкви. Всѣ инструменты оркестра присоединяются къ хору, только первая скрипка продолжаетъ слѣдовать своимъ собственнымъ мыслямъ.

14.

Небольшая пьеса для клавира, написанная Бахомъ въ Арнштадтѣ, тоже представляетъ собой прекрасную страницу въ лѣтописи художественнаго творчества этого „поэта звуковъ“, какъ называетъ его Форкель. Старшій братъ его, Іоганнъ Яковъ, очень любившій путешествовать, рѣшился поступить въ качествѣ го-боиста на службу къ шведскому королю Карлу XII. Въ видѣ прощальнаго привѣта Іоганнъ Себастьянъ посвятилъ ему, „капричіо, написанное по поводу отъѣзда моего возлюбленнаго брата“. Этотъ великолѣпный памятникъ старой „программной“ музыки органически связанъ съ композиціями французскихъ музыкантовъ, особенно искусныхъ въ писаніи подобнаго рода пьесъ. Къ такого рода композиціямъ принадлежитъ, на примѣръ, соната Кунау, предшественника Баха въ Лейпцигѣ: „1. Печаль и безуміе Саула. 2. Ободряющая игра на арфѣ Давида. 3. Успокоенныя чувства царя“. Эти „библейскія исторіи“ Кунау были напечатаны въ новомъ изданіи въ 1895 году и заслуживаютъ гораздо большаго вниманія, чемъ десятки старыхъ органныхъ фугъ, изученіемъ которыхъ такъ увлекаются въ наши дни. Другой элементъ программной музыки, изображеніе чисто внѣшнихъ явленій жизни, тоже былъ присущъ композиціямъ того времени и оказался не менѣе жизнеспособнымъ. Не только въ классическую эпоху (на примѣръ у Гайдна), но еще и нынѣ онъ составляетъ характерную особенность творчества нѣкоторыхъ композиторовъ, на примѣръ Сметаны, и нерѣдко дискредитируетъ въ глазахъ близорукихъ критиковъ все это направленіе музыки. Букстегуде въ своихъ сюитахъ изобразилъ „планеты и ихъ свойства“ (планеты, согласно воззрѣніямъ средневѣковыхъ астрономовъ, представляли собой олицетвореніе небесныхъ силъ). Въ выборѣ такой темы мы видимъ отраженіе музыкальныхъ взглядовъ христіанскаго средневѣковья, опиравшагося на ученіе греческой философіи. Подъ вліяніемъ средневѣковыхъ мистиковъ на музыку стали смотрѣть сквозь призму богословскихъ спекуляцій. Несмотря на то, что такого рода оцѣнка совершенно не соответствовала ея основной сущности и принесла не мало вреда теоріи музыки, все же въ этомъ стремленіи найти въ музыкѣ разгадку метафизическихъ цѣнностей жизни сказывается глубокое пониманіе ея сверхличной сущности. Исходя изъ такой точки зрѣнія на музыку, Лютеръ ставитъ ее „рядомъ съ теологіей“ и въ духѣ такого же пониманія искусства Бахомъ была написана „урегулированная во славу Божию цер-

ковная музыка“, въ которой содержатся различные символическіе элементы, истолкованные въ свѣтъ здороваго реализма.

Пятичастное капричіо Баха съ характерными заглавіями, нынѣ доступное каждому любителю музыки (Ed. P. № 208 стр. 30), поражаетъ увѣренностью своего письма и оригинальностью стиля и содержания, присущихъ уже первымъ композиціямъ юнаго мастера ¹⁾. Мелодическая фраза, передающая увѣщеванія братьевъ, старающихся нѣжной лаской и лъстивыми рѣчами удержатъ отъѣзжающаго на родинѣ, рассказы о всевозможныхъ ужасахъ, которые могутъ приключиться съ путешественникомъ въ дорогѣ (фугетта начинается въ g и кончается въ f), всеобщія lamentaціи, слезы и рыданья въ третьей части, построенной на basso obstinato, затѣмъ спѣшное прощаніе и, наконецъ, свободная по формѣ двойная fuga на тему почтового сигнала, зовущаго къ отъѣзду, нѣчто вродѣ заключительной семейной сцены, все это сдѣлано необычайно характерно, сжато, опредѣленно, мастерски.

Въ финалѣ другой пьесы, названной сонатой (Ed. P. тамъ же страница 20, гдѣ, къ сожалѣнію, пропущена заключительная часть, „Imitatio gallina cussa“), тема изображаетъ кудахтаніе курицы. Своему воспитателю, старшему брату, Іоганнъ Себастьянъ также посвящаетъ капричіо (Ed. P. стр. 1). Что вмѣсто веселой пьесы братъ получилъ въ подарокъ довольно тяжело-вѣсную фугу, было лишь справедливымъ возмездіемъ за пе-

¹⁾ Можно только пожалѣть, что чуткій въ вопросахъ искусства и вдохновенный изслѣдователь Баха Филиппъ Спитта старается всячески доказать, что Бахъ въ эту небольшую дѣтски чистосердечную пьесу хотѣлъ внести какіе то полемическіе мотивы, какіе то нападки на Листа, хотѣлъ выразить свое презрѣніе веймарскому реформатору современной музыки. Симфоническіе поэмы котораго, по увѣренію Спитта, вызвали бы на устахъ Баха лишь ироническую улыбку, такъ какъ нашему мастеру причинило бы невыносимыя страданія зрѣлище полного паденія музыки, доведенной до рабскаго служенія программѣ и лишившейся своей творческой свободы. Спитта лучше чѣмъ кто либо иной знаетъ, что именно у Баха слово часто раскрываетъ музыкальную концепцію, и что мастеръ изображалъ съ помощью средствъ своего искусства все, что доступно изображенію. Его многочисленные хоралы представляютъ собой программную музыку въ истинномъ и лучшемъ смыслѣ этого слова. Правда, концертныя программы часто утаиваютъ отъ насъ поэтическіе тексты этихъ хораловъ, стихи духовной пѣсни, и органисты исполняютъ ихъ обыкновенно такъ, какъ будто бы это были пѣсни безъ словъ, лишенные всякихъ поэтическихъ идей. Самъ Спитта даетъ удачныя объясненія многихъ музыкально-поэтическихъ моментовъ въ произведеніяхъ Баха и самъ признаетъ, что нашъ мастеръ часто видоизмѣняетъ и претворяетъ въ нѣчто новое традиціонныя или имъ самимъ созданныя формы, подобно современнымъ композиторамъ, для которыхъ поэтическіе мотивы служатъ принципомъ формы. Какъ известно, у Баха нѣтъ ни одной фуги, которая совершенно совпадала бы по формѣ съ другой, какъ это выходитъ по универсальному композиторскому рецепту современныхъ учителей контрапункта.

Мнѣ кажется, что великій берлинскій ученый потерялъ контактъ съ творческимъ духомъ современнаго искусства, вѣчно юнаго, вѣчно ищущаго новыхъ путей.

дантизмъ и жестокость, которую онъ проявилъ когда то по отношенію къ маленькому Себастьяну, отнявъ у него тетрадь съ фугами, съ такимъ трудомъ имъ переписанную. Тутъ крылась по всей вѣроятности иронія. Впрочемъ, Бахъ тогда еще только вырабатывалъ свой стиль, и его первыя композиціи написаны подъ влияніемъ самыхъ разнородныхъ мастеровъ, имена которыхъ уже упоминались нами на этихъ страницахъ. Баху, уже во многихъ отношеніяхъ превосходившему ихъ, предстояло пройти еще длинный путь ученія, и нужно было еще услышать много музыкальных произведеній, а Арнштадтъ, конечно, не могъ доставить ему такой возможности.

15.

Въ концѣ октября 1705 года Бахъ испрашиваетъ себѣ четырехнедѣльный отпускъ и уѣзжаетъ въ Любекъ. Тамъ, въ церкви св. Маріи, органистомъ былъ знаменитый мастеръ Дитрихъ Букстегуде, искусная игра котораго и духовныя композиціи пользовались широкой славой. Здѣсь Іоганну Себастьяну было суждено испытать глубокія художественныя наслажденія, послужившія ему новымъ стимуломъ для музыкальнаго творчества. Въ лицѣ Букстегуде Бахъ познакомился съ творцомъ сѣверно-нѣмецкой духовной музыки, игра на органѣ котораго составляла предметъ всеобщаго удивленія и восторга. Букстегуде достигъ тогда уже преклонныхъ лѣтъ и еще въ 1703 году намѣревался, согласно старому обычаю, „отказаться отъ своего мѣста въ пользу того, кто пожелаетъ сдѣлаться его зятемъ“, но зато тѣмъ богаче была сокровищница его композицій, особенно для органа, которая открылась теперь передъ Бахомъ. Уже въ юности Іоганнъ Себастьянъ, благодаря изученію пьесъ Пахэльбеля, а также и І. А. Рейнкена, приобрѣлъ нѣкоторыя техническія знанія въ области органнаго хорала. Съ помощью этихъ знаній мальчикъ пробовалъ разобратся и въ другихъ формахъ композицій южно-германской школы (сочиненіяхъ І. Я. Фробергера изъ Галле, изучившаго музыку подъ руководствомъ Фрескобальди въ Римѣ и въ періодъ расцвѣта своего творчества жившаго въ Вѣнѣ, І. К. Керля, бывшаго органистомъ въ Мюнхенѣ). Букстегуде же, произведенія котораго Бахъ слушалъ съ глубокимъ благоговѣніемъ, было дано оказать рѣшительное влияние на его творчество.

16. v

Дитрихъ Букстегуде, органныя пьесы котораго были изданы въ двухъ томахъ Спитта ¹⁾, является несомнѣнно наиболѣе круп-

¹⁾ Около ста манускриптовъ были въ послѣдствіи найдены въ Упсалѣ и изданы въ 1903 году въ „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (Примѣч. перев.).

нымъ сѣверно-нѣмецкимъ композиторомъ для органа. Его органныя импровизиціи, токкаты, построенныя на фугообразной основѣ, представляютъ собой такія же прекрасныя произведенія искусства, какъ его прелюдіи и фуги, чаконны и пассакальи. Эти формы, среди которыхъ фуга представляла наиболее благодарную почву для развитія его творческихъ силъ, отличаются грандіозностью своего замысла. Его темы очень выразительны, характерны и разработка ихъ проникнута большой душевной теплотой и мягкостью. Томительно нарастающее увеличенное трезвучіе, которое такъ волнуетъ насъ въ музыкѣ Р. Вагнера, составляетъ также одинъ изъ отличительныхъ моментовъ его композиціонной техники. Многіе поэтическіе мотивы этого сѣвернаго мастера являются отраженіемъ природы сѣвера: бурная масса педальныхъ звуковъ звучитъ, какъ бушеваніе разъяреннаго моря... Потомъ все успокаивается: мастеръ переходитъ на „Rückpositiv“²⁾ и ласково плещутъ у берега волны. Фуги Букстегуде представляютъ собой значительный шагъ впередъ по сравненію съ его болѣе ранними композиціями, токкатами, капричіо, фантазіями, въ которыхъ намѣчаются лишь основныя черты его творчества. Произведенія его гораздо совершеннѣе композицій другихъ современныхъ ему мастеровъ даже такихъ крупныхъ, какъ Пахэльбель, органныя пьесы котораго отличаются, благодаря своей органической связи съ протестантскимъ хораломъ, необычайнымъ богатствомъ полифоническаго и гармоническаго строя, какого не вѣдали даже южно-нѣмецкіе католическіе мастера. Въ своихъ фугахъ Букстегуде стремится воплотить большіе, глубокіе замыслы. Характерная по своему рисунку главная тема постоянно видоизмѣняется у него въ широкихъ проведеніяхъ, иногда мастеръ вводитъ еще и новую тему, не дѣлая однако-жъ изъ тематическаго матеріала послѣдняго вывода—двойной фуги. Если такимъ образомъ Букстегуде удается избѣгнуть извѣстной вялости въ письмѣ, то это съ другой стороны сильно отражается на внутреннемъ единствѣ концепціи его пьесъ. Какъ глубоко запали въ душу Баха музыкальныя идеи этого мастера, показываютъ многія изъ его фугъ, особенно же гигантская пассакалья C-moll. Несмотря на всю свою грандіозность, передъ которой смиренно склоняется искусство Букстегуде, какъ скромная деревенская церковь передъ величавымъ готическимъ соборомъ, вся композиція Баха даже въ деталяхъ своихъ держится образца, созданнаго сѣверно-нѣмецкимъ мастеромъ.

Наиболѣе совершенныя композиціи Букстегуде, его органныя хоралы, написанныя съ блестящей техникой и смѣлымъ полетомъ богатой фантазіи, познакомили Баха съ цѣлымъ рядомъ своеобразныхъ красочныхъ и звуковыхъ комбинацій. Напримѣръ,

²⁾ Rückpositiv представляетъ собой въ старинныхъ органахъ рядъ трубъ, отнесенныхъ въ трехмануальныхъ инструментахъ къ нижнему мануалу и расположенныхъ позади играющаго. (Примѣчаніе переводчика).

у Букстегуде часто встрѣчается такой приѣмъ регистраванія органа: мелодія ведется въ четырехфутовомъ регистрѣ, въ качествѣ сопрано, или въ восьмифутовомъ регистрѣ, въ качествѣ тенора въ педали, благодаря чему мѣняется характерная окраска всѣхъ остальныхъ голосовъ, особенно баса въ лѣвой рукѣ. Затѣмъ особый интересъ для Баха представляла его многоголосная игра педалей, столь излюбленная сѣверно-нѣмецкими композиторами и виртуозами, и разнообразныя способы видоизмѣненія хоральной мелодіи и комбинаціи ея съ другими темами.

17.

Во время пребыванія Баха въ Любекѣ Букстегуде давалъ рядъ органныхъ вечеровъ въ церкви св. Маріи, и молодой музыкантъ, который съ трепетомъ душевнымъ слушалъ въ отдавленномъ уголкѣ храма его игру, и только съ трудомъ побѣдилъ свою робость и рѣшился искать сближенія съ мастеромъ, нашелъ теперь новый источникъ духовныхъ наслажденій, приковавшій его надолго къ старинному городу. Эти органныя вечера Букстегуде являются прототипомъ нашихъ духовныхъ концертовъ и были обязаны своимъ происхожденіемъ музыкальнымъ собраніямъ купцовъ, повторявшимся регулярно каждый четвергъ, когда мѣстные купцы, на пути въ биржу, заходили для развлеченія въ церковь, гдѣ органистъ игралъ имъ, конечно за извѣстную „благодарность“, свои новыя композиціи. Кругъ слушателей постепенно расширялся „благодарность“ переходила въ организованные, постоянные сборы, и къ органнымъ композиціямъ стали присоединяться всѣ остальные роды церковной музыки; самые же музыкальные вечера были перенесены на воскресенье.

Глубоко религіозныя духовныя композиціи Букстегуде напоминаютъ собой старинныя, сопровождаемыя музыкой моленія („ораторіи“) римскаго композитора Филиппа Нэри, но въ музыкальномъ отношеніи онѣ являются, конечно, плодами болѣе новыхъ теченій въ этой области. По размѣрамъ и характеру композиціи Букстегуде ничѣмъ не отличаются отъ церковныхъ кантатъ его современниковъ и потому правильнѣе всего было бы причислить ихъ къ этому роду духовной музыки. Преніе историки музыки видѣли въ нихъ „Dramma per musica“, только безъ драматическаго текста и внѣ ея сценическихъ рамокъ. Мы знаемъ также, что среди церковныхъ кантатъ Баха имѣется рядъ задуманныхъ въ духѣ драмы діалоговъ, названіе которое сохранилось за большинствомъ его свѣтскихъ кантатъ. Если церковныя композиціи Букстегуде проникнуты драматическимъ движеніемъ, то основной характеръ его кантатъ (официальной церковной музыки) болѣе лирической, созерцательный. Кантаты Букстегуде наврядъ ли поразили Баха своей новизной, ибо онъ самъ уже былъ тогда авторомъ цѣлаго ряда подобныхъ композицій. Но все же онъ могъ еще многому научиться

у этого мастера—раньше всего свободной музыкальной обработкѣ болѣе чѣмъ сомнительныхъ по своей поэтической формѣ текстовъ, составленныхъ главнымъ образомъ изъ словъ Священнаго Писанія, духовныхъ пѣсней и всевозможныхъ риторическихъ украшеній. Впрочемъ, среди кантатъ Букстегуде были и такія, текстъ которыхъ состоялъ исключительно изъ словъ Священнаго Писанія съ прибавленіемъ строфы духовной пѣсни изъ молитвенника. Баха привлекали въ произведеніяхъ сѣвернаго мастера шедрое примѣненіе оркестровыхъ и вокальных средствъ художественнаго выраженія и богатство изобразительныхъ элементовъ въ его по большей части пятиголосныхъ хоралахъ, его искусное видоизмѣненіе старинной строфической арии, толкованіе и обработка духовной пѣсни и умѣніе пользоваться мелодіей въ вокальных партіяхъ, разработанныхъ такъ же искусно, какъ его органные хоралы. Первые кантаты Баха носятъ на себѣ печать несомнѣннаго вліянія творчества Букстегуде; и еще полнѣе, чѣмъ до сихъ поръ, мы сможемъ освѣтить этотъ вопросъ тогда, когда будутъ опубликованы вновь найденныя композиціи сѣверно-нѣмецкаго мастера, которыя безъ всякаго сомнѣнія раскроютъ намъ интереснѣйшую картину его художественнаго творчества.

Правда, прикосновеніе генія Баха къ этой музыкѣ сразу возноситъ ее на высшую ступень художественнаго совершенства. Если мы пожелаемъ получить представленіе о томъ, что можно сдѣлать изъ старинной формы кантаты, то намъ слѣдуетъ лишь обратиться къ „Actus tragicus“ Баха, написан-бекъ. Этотъ „трагическій актъ“—чудо художественной передачи душевныхъ переживаній мастера. „Какъ художественно архитектурное произведеніе“—пишетъ М. Гауптманъ О. Яну—„Actus tragicus“ представляетъ собой нѣчто чудовищное, какой то музыкальный курьезъ, составленный изъ небольшихъ мелодическихъ фразъ, совершенно случайно связанныхъ другъ съ другомъ, столь же безпорядочное, какъ слова текста, на которыя сочинена эта музыка, безъ всякой планомѣрной группировки и симметріи. Но зато вся партитура написана удивительно тепло и сердечно: въ ней нѣтъ ни одного такта условно традиціонной музыки, вся она дышетъ подлиннымъ чувствомъ“. Ужъ на этомъ примѣрѣ мы видимъ, что геній Баха поколебалъ самоувѣренность „эстетиковъ прекраснаго“ прошлой, къ счастью уже благополучно изжитой нами эпохи. Подобный переворотъ во мнѣніяхъ произвелъ въ свое время неожиданное „открытіе“ геніальности Альбрехта Дюрера.

18.

Что-жъ удивительнаго въ томъ, что Бахъ совсѣмъ забылъ объ Арнштадтѣ и вовсе не хотѣлъ возвращаться домой? 21 февраля 1706 г. „органистъ Новой церкви Бахъ“ былъ вызванъ въ Арн-

штадтскую консисторію, гдѣ ему былъ сдѣланъ выговоръ за то, что онъ не возвратился въ срокъ изъ взятаго имъ на четыре недѣли отпуска и вмѣсто того пробылъ въ отсутствіи четыре мѣсяца. Органисту пришлось также выслушать упреки за старыя прегрѣшенія. „Къ мелодіи хорала“, такъ жаловались духовные отцы, „Бахъ присочинялъ странныя варіаціи, приводившія въ замѣшательство весь хоръ прихожанъ. Нерѣдко въ игру его вкрадывались какіе то *toni peregrini* и даже *toni contrarii*. До сихъ поръ онъ не исполнилъ еще на богослуженіи ни одной своей собственной композиціи, изъ за нежеланія тратить время на разучиваніе съ учениками новой музыки, но вѣдь консисторія не можетъ нанять для этой цѣли особаго капельмейстера“. Одинъ изъ его учениковъ, вызванный въ консисторію, мотивировалъ „*désordre*“ между органистомъ и его учениками тѣмъ, что „Бахъ слишкомъ увлекался игрой на органѣ“. Однако послѣ строгаго внушенія, сдѣланнаго ему начальствомъ, органистъ впалъ уже въ другую крайность.

Мы можемъ легко себѣ представить, что сцена суда глубоко уязвила молодого художника. И когда въ ноябрѣ отъ него потребовали письменнаго отвѣта на предъявленныя обвиненія, и консисторскій совѣтъ счелъ нужнымъ поставить ему на видъ, что не слѣдовало бы пропускать уроковъ съ учениками, разъ онъ получаетъ за это плату, и что онъ не имѣлъ никакого права приглашать въ хоръ какую то чужую дѣвушку, Бахъ вskipпѣлъ гнѣвомъ. Публичное вмѣшательство въ его интимныя дѣла, несправедливая оцѣнка его работы съ учениками, вести занятія съ которыми онъ вовсе не былъ обязанъ, невольно напрашивавшееся у него сравненіе положенія органиста въ Арнштадтѣ съ прекрасными условіями такой же дѣятельности въ Любекѣ и многое другое сдѣлали для него пребываніе въ этомъ маленькомъ городкѣ несноснымъ. Онъ отыскалъ себѣ мѣсто въ другомъ городѣ и увезъ въ свое новое гнѣздо молодую жену, ту самую „незнакомую дѣвушку, которая пѣла у него въ хорѣ“.

Бахъ въ Мюльгаузенѣ.

19.

Такъ зрѣли плоды художественнаго творчества Баха въ атмосферѣ маленькихъ резиденцій нѣмецкихъ владѣтельныхъ князей. Опираясь на традиціи родного искусства, двигаясь по стезѣ новыхъ исканій, онъ совершалъ въ захолустныхъ городкахъ свой жизненный путь. Въ іюнѣ 1707 года Бахъ поступаетъ на

новую должность въ Мюльгаузенѣ (Тюрингія), свободного имперскаго города, съ именемъ котораго связана цѣлая эпоха исторіи протестантской духовной музыки. Въ 16 столѣтіи здѣсь творили свои четырехголосныя духовныя пѣснопѣнія Іоакимъ (Меллеръ) фонъ Бургкъ, товарищъ І. Эккарда, родившійся въ Мюльгаузенѣ. Здѣсь свершился новый расцвѣтъ нѣмецкой церковной музыки въ творествѣ Іоганна Рудольфа Але (1673, „Духовные діалоги“, „Тюрингенскій садъ радостей“ и т. д.). Его сынъ, достойный отца своего композиторъ и увѣнчанный лаврами поэтъ, былъ непосредственнымъ предшественникомъ Баха по должности. Постъ, занимаемый имъ, считался очень завиднымъ мѣстомъ. Але младшій былъ весьма почтеннымъ лицомъ въ Мюльгаузенѣ, городскимъ совѣтникомъ и даже однимъ изъ бургомистровъ города. Баха же ждала иная радость на его жизненномъ пути: 17 октября „почтенный господинъ Іоганнъ Себастьянъ, холостякъ и органистъ церкви св. Блазія въ Мюльгаузенѣ“, былъ повѣнчанъ въ одномъ изъ ближайшихъ къ городу селѣ, „съ добродѣтельной дѣвой Маріей Варварой Бахъ, младшей дочерью достопочтеннаго и славнаго художника Іоганна Михаила Баха, органиста въ Геренѣ“... Высокому муниципальному совѣту Мюльгаузена Бахъ послѣ новыхъ выборовъ 4 февраля 1708 года посвятить специально написанную имъ по этому случаю „выборную кантату“, названную имъ, въ противоположность другимъ аналогичнымъ композиціямъ, не концертомъ (вѣрнѣе, концертной музыкой), а мотетомъ. Такое названіе, въ сущности говоря, мало подходитъ къ характеру этой композиціи. Однако наименованіе это становится понятнымъ, если принять во вниманіе, что почти вся кантата состояла изъ библейскихъ текстовъ. Въ этой кантатѣ, во многихъ отношеніяхъ превосходящей хоровыя вещи, написанныя имъ прежде, Бахъ дѣлаетъ попытку углубить новыя музыкальныя идеи, заимствованныя имъ у Букстегуде. Оркестръ играетъ въ ней болѣе самостоятельную роль и написанъ очень выразительно. Его инструментовка построена на раздѣленіи всей оркестровой массы на четыре хора: 1. струнный квартетъ (скрипка, альтъ, бась); 2. два гобоя и фаготъ; 3. двѣ флейты и віолончель; 4. три трубы и литавры. Мелодія льется свободно, и тщательно отдѣланная партитура содержитъ въ себѣ много характерныхъ деталей. Голоса и партитура мотета были каллиграфически переписаны рукой самого Баха и все это объемистое произведеніе „ввиду его высокаго предназначенія“ было напечатано за счетъ муниципальнаго совѣта. Это былъ единственный разъ, когда нашему мастеру дано было испытать такого рода радость... Теперь вопросъ музыкальной практики поглотили все вниманіе Баха и онъ отдалъ имъ все свое огромное всеобъемлющее мастерство. Въ первую очередь Бахъ выработалъ планъ основательной починки органа... Однако Мюльгаузену суждено было быть лишь короткой остановкой на первомъ полетѣ молодого орла. Вялость и инертность гражданъ города, гордившихся славнымъ музыкаль-

нымъ прошлымъ Мюльгаузена, но ровно ничего не желавшихъ сдѣлать для новаго искусства, непрерывные споры между мѣстными богословами, наврядъ ли способствовавшіе росту церковнаго искусства, повели къ тому, что Бахъ сталъ искать себѣ новаго мѣста.

Всѣхъ искреннихъ любителей музыки особенно радовало и радуетъ, что духовныя композиціи І. С. Баха покорили своему обаянію богослововъ самыхъ различныхъ направленій, и что его искусство завоевываетъ себѣ въ наши дни все новыя и новыя области. При жизни же мастера дѣло обстояло иначе, и Баху, болѣе чѣмъ кому либо другому, пришлось всю жизнь вести борьбу съ теологами, несмотря на то, что съ нѣкоторыми изъ нихъ онъ былъ связанъ узами интимной дружбы. Свои религіозныя убѣжденія Бахъ почерпнулъ не въ богословскихъ книгахъ своего времени, а исключительно изъ Библии и сочиненій ея нѣмецкаго переводчика Мартина Лютера, которыя онъ хранилъ у себя даже въ двухъ изданіяхъ. Непреклонный чисто германскій характеръ Лютера, его дѣтски мягкая душа прекрасно гармонировали съ индивидуальными особенностями нашего мастера. Какъ доказываетъ бібліотека Баха, оставшаяся послѣ его смерти, мастеръ искалъ духовную пищу въ церковной философіи своей эпохи. Даже богословская полемика возбуждала его интересъ, и втеченіе всей жизни онъ оставался вѣрнымъ, и сердцемъ своимъ и умомъ, церковному культу той религіи, въ духѣ которой онъ былъ воспитанъ. Но какъ подлинный художникъ онъ старался избѣжать рабской зависимости отъ различныхъ богословскихъ теченій современности. Гораздо выше тѣхъ удобствъ въ жизни, которыхъ онъ легко могъ добиться своей уступчивостью по отношенію къ богословскимъ дѣятелямъ, Бахъ цѣнилъ возможность свободного творчества въ области церковной музыки. Только такъ онъ могъ выполнить свою высокую миссію.

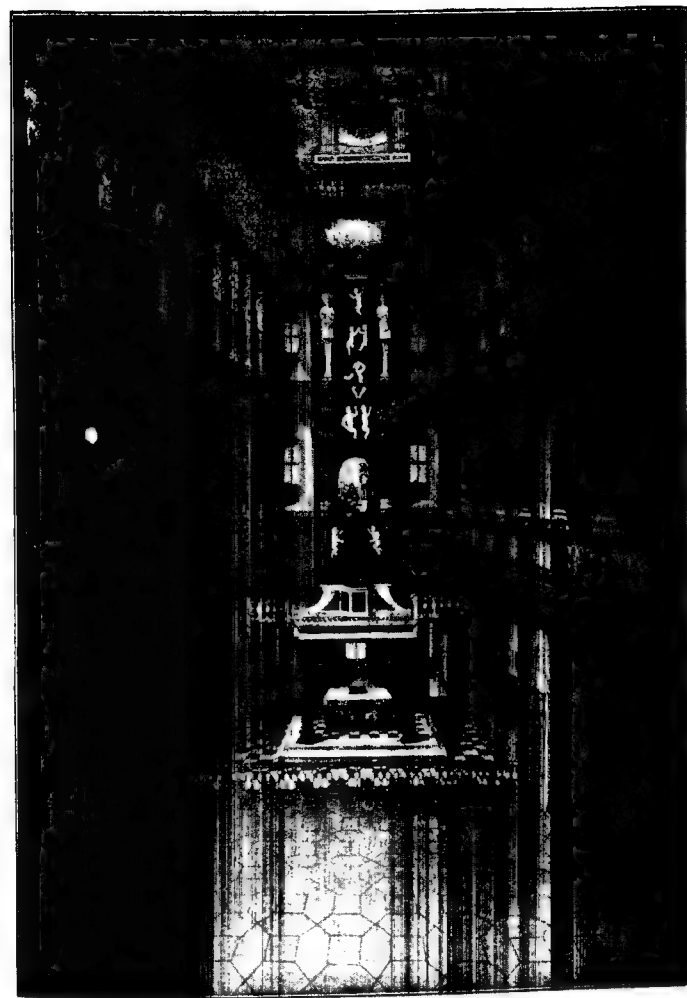
Въ Мюльгаузенѣ проповѣдники ортодоксіи и піэтизма вели такую ожесточенную борьбу между собой, что свѣтская власть принуждена была принять мѣры для прекращенія ихъ споровъ. Біографы Баха подчеркиваютъ, въ интересахъ самого мастера, что его симпатіи были всецѣло на сторонѣ піэтистовъ (т. е. проповѣдниковъ свободнаго, близкаго къ жизни христіанства). На самомъ же дѣлѣ это было не такъ. Несомнѣнно, что Бахъ горячо вѣрилъ въ чистое христіанство, въ духѣ искреннихъ піэтистовъ, но все же мы видимъ его въ числѣ сторонниковъ ортодоксальнаго направленія, несмотря на то, что поведение священнослужителей ортодоксовъ, этихъ „маленькихъ папъ“, никогда не возбуждало въ немъ особыхъ симпатій. Такое кажущееся противорѣчіе весьма просто объясняется тѣмъ, что ортодоксы удѣляли большое вниманіе церковной обрядности, и тѣмъ открывали музыканту широкое поле дѣятельности. Піэтисты же только многословностью своихъ проповѣдей напоминали орто-

доксовъ, музыку же они старались изгнать совсѣмъ изъ церкви. Нѣсколько стиховъ духовныхъ пѣснопѣній, въ новомъ сжатомъ стилѣ—въ большемъ они не нуждались. Въ музыкѣ они видѣли лишь голосъ міра сего, какъ извѣстно, обреченнаго на служеніе діаволу.

Бахъ, подобно всѣмъ великимъ людямъ, видѣлъ въ своей миссии выраженіе божественнаго велѣнія и такъ же страстно стремился осуществить въ жизни свой художественный идеалъ, какъ Рихардъ Вагнеръ боролся за свою идею Байрейта. Музыка его духовныхъ композицій тѣсно связана съ обрядовой стороной церкви и написана на слова текстовъ Священнаго Писанія и потому мастеръ конечно не хотѣлъ жертвовать частью ея въ пользу проповѣди пастора. Всѣ эти традиціонныя проповѣди такъ же мало трогали Баха, какъ его музыка многихъ изъ проповѣдниковъ, съ которыми ему приходилось имѣть дѣло. Зато всякаго, кто хотѣлъ помочь ему въ осуществленіи творческихъ идей, онъ глубоко цѣнилъ, какъ сотрудника. А это были по большей части ярые приверженцы ортодоксіи, какъ, на примѣръ, поэтъ Неймейстеръ, авторъ текстовъ его кантатъ, которые, впрочемъ, были такими же искренними поэтами (назовемъ только имя старика Павла Гергардта) и такъ же свободны въ своей вѣрѣ въ Христа, какъ піэтисты.

Бахъ, который весь былъ проникнутъ мистикой и піэтизмомъ и прекрасно зналъ всю богословскую литературу ортодоксальнаго направленія, часто бралъ свои благочестивые тексты у стихотворцевъ, совсѣмъ не пользовавшихся уваженіемъ своихъ современниковъ—какъ на примѣръ укажемъ только на слова страстей Господнихъ по евангелію отъ Маттея... Опредѣленно и ясно характеризуетъ онъ ближайшія задачи и конечныя цѣли своего художественнаго творчества въ слѣдующихъ строкахъ своего прошенія объ отставкѣ, поданнаго имъ мюльгаузенскому городскому совѣту 25 іюня 1708 года: „Преслѣдуя только одну главную цѣль созданіе урегулированной во славу Божію церковной музыки, я по мѣрѣ слабыхъ силъ своихъ и разумнія старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всѣхъ церквахъ округа и не безъ матеріальныхъ затратъ пріобрѣлъ для этого хорошую коллекцію избранныхъ духовныхъ композицій... Но къ сожалѣнію я встрѣтилъ тяжелыя препятствія въ осуществленіи этихъ моихъ стремленій, и въ данную минуту не предвижу, чтобы обстоятельства измѣнились къ лучшему на пользу тѣхъ душъ, что составляютъ приходъ этихъ церквей“...

Итакъ разнаго рода „препятствія“ или „непріятности“, какъ пишетъ онъ дальше въ этомъ прошеніи, помѣшали осуществленію его стремленій, особенно печальное положеніе технической стороны дѣла („фасонированной гармоніи“, по выраженію Баха). Но Бахъ теперь созналъ свои силы, онъ зналъ, чего требуетъ отъ него искусство...



Дворцовая церковь въ Веймарѣ во времена Баха.

Изъ книги Бояновскаго: Веймаръ во времена І. С. Баха
(Weimar, H. Böhlau Nachf.).

Бахъ въ Веймарѣ и Кётенѣ.

20.

Сынъ городского музыканта выросъ и сдѣлался мастеромъ своего искусства. Но этимъ вовсе не сказано, что Бахъ рѣшилъ „закончить свое ученіе“. Напротивъ того, ни одинъ великій художникъ не воспринималъ такъ чутко новыхъ идей, не искалъ такъ напряженно новыхъ путей творчества, какъ Іоганнъ Себастьянъ Бахъ. И тѣмъ не менѣе какая то особая цѣльность, единство основныхъ настроеній на всемъ творческомъ пути отличаетъ музыку Баха больше, чѣмъ произведенія какого либо иного композитора.

Присматриваясь къ внѣшнимъ линіямъ художественной дѣятельности Баха, мы видимъ, что она всецѣло была связана съ небольшими княжескими резиденціями и маленькими городками, но зато всегда витала надъ вершинами искусства въ безконечномъ разнообразіи своего идейнаго содержанія.

Въ 1708 году Бахъ былъ приглашенъ въ Веймаръ въ качествѣ гофъ-органиста и придворнаго музыканта и въ 1714 году назначенъ концертмейстеромъ. Кромѣ дѣятельности органиста онъ участвовалъ въ камерномъ ансамблѣ и здѣсь же впервые началъ писать церковную музыку въ духѣ новыхъ вѣяній. Мы знаемъ также, что Баху пришлось испробовать свои силы въ качествѣ дирижера, такъ какъ прежній капельмейстеръ С. Дрезе обратился въ эти годы уже въ полного инвалида, а сынъ его, помощникъ дирижера, представлялъ собой полнѣйшее музыкальное ничтожество. Бахъ превратилъ скромную скамью органиста, которую онъ занималъ въ дворцовой церкви (названной народомъ „дорогой въ царство небесное“, такъ какъ въ ней находился алтарь, подымавшійся въ видѣ пирамиды до потолка) въ настоящій тронъ для всѣхъ органистовъ и духовныхъ композиторовъ, и ея слава росла съ годами. Только въ недавнее время, благодаря виртуозному піанизму школы Листа, мы вновь познали настоящую сущность органнаго стиля и усвоили себѣ нѣчто отъ Баховской техники и его величественныхъ идей. На этой почвѣ возможна новая эволюція органной музыки и указанія, которыя даютъ намъ партитуры симфоническихъ поэмъ Листа, примѣняющаго органъ въ качествѣ оркестроваго инструмента, раскрываютъ намъ совершенно новыя перспективы въ этомъ направленіи.

въ области камерной музыки, которая до того времени была
впущена италянцами, Баху было также суждено проявить
свой творческій геній.

жегодно мастеръ предпринималъ художественныя гастроль-
поѣздки. Такъ наприимѣръ, осенью 1714 года подъ его
влеченіемъ была исполнена въ одной изъ лейпцигскихъ церк-
имъ же написанная кантата. Въ 1717 году мы видимъ
въ Дрезденѣ и узнаемъ, что онъ выразилъ готовность
принять въ состязаніе съ французскимъ піанистомъ вирту-
озомъ Маршаномъ за пальму первенства въ искусствѣ игры
на клавирѣ. Французскій піанистъ, любимецъ придворныхъ кру-
жковъ, побоявшись публичнаго состязанія съ Бахомъ, поспѣшилъ
уйти изъ Дрездена, признавъ, такимъ образомъ, что онъ
не имѣлъ силъ побѣдить своего соперника. Однако нашъ мастеръ
не отказался отъ всякихъ почестей и денегъ, ему предложенныхъ,
и охотился въ выраженіи одобренія „знатоковъ“. Послѣ
своего возвращенія въ Веймаръ Бахъ имѣлъ полное основаніе
въ новомъ назначеніи, открывавшаго ему болѣе широкое
поприще дѣятельности, чѣмъ прежній постъ, такъ какъ за нѣсколько
лѣтъ до его пріѣзда (въ 1716 году) умеръ старый капельмей-
стеръ, которому Баху не разъ приходилось помогать въ работѣ.
Новому мастеру ждало горькое разочарованіе: вакантный постъ
капельмейстера былъ предложенъ извѣстному, мод-
ному въ то время композитору Ф. Телеману въ Франкфуртѣ на
Майнѣ (онъ-же былъ одновременно и придворнымъ дирижеромъ въ
Ганноверѣ), отдаленному родственнику Баха, и, послѣ его отказа,
онъ былъ назначенъ сыну Дрезде. А между тѣмъ
исключеніемъ срока большого трехдневнаго церковно-музыкальнаго
празднества въ ознаменованіе столѣтія реформации (съ 31 октября
по 6 ноября 1717), для котораго необходимо было написать
множество новыхъ духовныхъ композицій.

Остроконечная артистическая натура Баха толкнула его, въ-
концѣ, на рѣзкую выходку, и мы знаемъ, по новѣйшимъ
исследованиямъ, что онъ не былъ удостоенъ заказа на торже-
ственную кантату для этого праздника. Когда Бахъ съ боже-
ственнымъ упрямствомъ потребовалъ въ не совсѣмъ вѣжливой
формѣ своей отставки, герцогъ Эрнстъ, кото-
раго историки рисуютъ намъ серьезнымъ, благочестивымъ че-
ловѣкомъ, искренно любившимъ искусство и науки, усмотрѣлъ
въ такомъ поведеніи Баха чуть ли не открытое революціонное
движеніе. И слѣдующія слова являются для насъ пророческимъ
показаніемъ къ байрейтскому мейстеру: „6 ноября концерт-
мейстеръ и органистъ Бахъ за свое непочтительное требованіе
отставки былъ посаженъ подъ арестъ въ помѣщеніи город-
скаго суда и 2 декабря, по объявленіи немилостиваго разрѣ-
шенія уйти со службы, былъ выпущенъ вновь на свободу“¹⁾.
Ждала своего мужа жена съ четырьмя дѣтьми и нѣсколько



Герцогъ Леопольдъ Ангальтъ-Кётенскій.

См. брошюру П. Бояновскаго: „Das Weimar J. S. Bachs“, 1903.

питомцевъ. Возвратившись изъ заключенія Бахъ передалъ свое мѣсто органиста одному изъ учениковъ.

21.

Совсѣмъ иное поле дѣятельности открылось для Баха въ Кѣтенѣ, куда онъ былъ приглашенъ княземъ Леопольдомъ въ качествѣ „директора камерной музыки“. По сообщенію Бунге ¹⁾ 13 лѣтнему наслѣдному принцу удалось уговорить, въ 1707 году, свою расчетливую мать пригласить трехъ придворныхъ музыкантовъ, съ которыми онъ вмѣстѣ разыгрывалъ камерныя композиціи, исполняя самъ партію скрипки, или віолы да гамба. Достигнувъ въ 1715 году совершеннолѣтія и принявъ отъ своей матери бразды правленія, онъ раньше всего обратилъ всю свою энергію на составленіе хорошей капеллы. Въ 1717 году протоколы насчитываютъ 14 членовъ капеллы и трубачей, въ числѣ которыхъ были выдающіеся музыканты. Во главѣ этой инструментальной капеллы герцогъ Леопольдъ поставилъ Баха, и отнынѣ мастеръ сталъ сосредоточивать свои силы въ области камерной и оркестровой музыки. Богатыя содержаніемъ и разнообразныя по своимъ формамъ камерныя композиціи Баха, написанныя имъ въ этомъ періодѣ, еще не нашли достойнаго мѣста въ современныхъ концертныхъ программахъ. Быть можетъ въ Кетенѣ была написана также часть оркестровыхъ произведеній Баха. Вопросъ этотъ, однако-жъ, еще не выясненъ біографами нашего мастера. Духовныя композиціи совсѣмъ не исполнялись при дворѣ, такъ какъ герцогъ исповѣдывалъ кальвинизмъ. Самому мастеру религія Кальвина казалась враждебной искусству, лишеной истиннаго вдохновенія, и онъ отдалъ своихъ дѣтей въ новую лютеранскую школу, незадолго до того основанную въ Кетенѣ. Итакъ при кетенскомъ дворѣ могла, болѣе или мѣнѣе случайно, процвѣтать лишь простая вокальная камерная музыка, посвященная главнымъ образомъ славословіямъ герцогу, который былъ, повидимому, не только „покровителемъ“, но и другомъ Баха и не желалъ разставаться съ нимъ во время путешествій. Возвратившись послѣ одной изъ такихъ поѣздокъ съ герцогомъ, лѣтомъ 1720, изъ Карлсбада Бахъ не нашелъ больше въ живыхъ ту, кто преданно помогала ему въ періодъ юношескихъ исканій, въ дни его первыхъ успѣховъ, которая была матерью его даровитыхъ сыновей и дочерей и дѣлила съ нимъ всѣ скорби и невзгоды. Марія Варвара Бахъ уже покоилась въ землѣ.

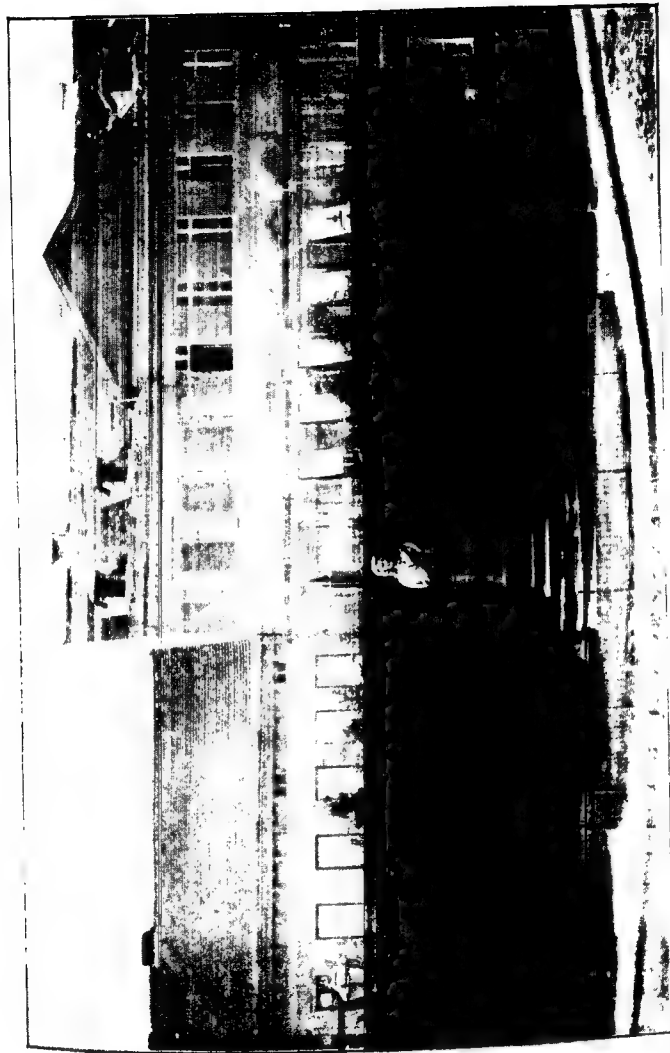
Поѣздки съ герцогомъ не мѣшали однако-жъ Баху поддерживать постоянное общеніе съ художественнымъ міромъ. За время своей службы въ Кетенѣ онъ предпринялъ, на примѣръ,

¹⁾ Bach-Jahrbuch 1905 „Johann Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente“.

путешествіе въ Лейпцигъ, съ цѣлю испробовать новый органъ въ университетской церкви. Въ 1719 году онъ посѣтилъ Галле, чтобы лично привѣтствовать великаго сына этого города Георга Фридриха Генделя, пріѣхавшаго туда. Но всѣ его попытки сблизиться съ Генделемъ не привели ни къ чему, такъ какъ послѣдній не выказывалъ ни малѣйшаго интереса къ Баху и его произведеніямъ (даже такія мелкія дѣла, какъ приглашеніе италіанскихъ пѣвцовъ его интересовали гораздо больше ¹⁾). Бахъ же, напротивъ того, сталъ вдумчиво изучать композиціи знаменитаго маэстро и даже самъ списалъ себѣ партитуру Генделевскихъ Страстей Господнихъ на текстъ Брока. Въ ноябрѣ 1720 года мы видимъ его въ Гамбургѣ за органомъ 97 лѣтняго Рейнкена, которому онъ сыгралъ въ видѣ импровизаціи большую фантазію на тему духовной пѣсни „На рѣкахъ Вавилонскихъ“. Старый мастеръ, растроганный тѣмъ художественнымъ совершенствомъ, съ какимъ игралъ Бахъ, воскликнулъ: „я думалъ, что это искусство погибло окончательно, а между тѣмъ вижу, что ваше творчество воскресило его къ новой жизни“. Въ своемъ органномъ хоралѣ съ двойной педалью „На рѣкахъ Вавилонскихъ“ Бахъ въ монументальныхъ формахъ прославилъ искусство импровизаціи на вѣчныя времена. Несмотря на то, что нашъ кетенскій капельмейстеръ былъ весь поглощенъ интенсивной творческой работой (композиціей нѣсколькихъ пьесъ для клавира, I частью „Wohltemperiertes Klavier“. бранденбургскими концертами) онъ все же по прежнему продолжалъ мечтать о дѣятельности органиста. Узнавъ о томъ, что освобожденъ постъ органиста въ церкви св. Якова въ Гамбургѣ, гдѣ онъ выступалъ незадолго до того передъ вліятельнымъ кружкомъ знатоковъ искусства, мастеръ подалъ прошеніе о своемъ желаніи занять вакантное мѣсто. Но вмѣсто него былъ выбранъ другой органистъ, который „умѣлъ искуснѣе прелюдиировать талерами, чѣмъ пальцами“ и увеличилъ наличность церковной кассы на 4000 марокъ. Другъ Баха пасторъ Неймейстеръ, творецъ новой формы церковной кантаты, сказалъ во время рождественской проповѣди слѣдующее прочувствованное слово объ ангельской музыкѣ и совѣтъ церкви св. Якова въ Гамбургѣ: „я не сомнѣваюсь въ томъ, что если-бъ на землю спустился одинъ изъ вѣнчанныхъ ангеловъ, который божественно игралъ бы на органѣ, и захотѣлъ бы занять мѣсто въ церкви св. Якова, не располагая нужными деньгами, то ему не осталось бы ничего больше, какъ возвратиться обратно къ Господу на небо“.

Кетенскій періодъ приблизилъ Баха къ разрѣшенію жизненной задачи, къ осуществленію тѣхъ идеаловъ, которые волновали его еще во время пребыванія въ Мюльгаузенѣ.

¹⁾ Всѣ попытки Хризандера и другихъ биографовъ Генделя представить этотъ эпизодъ въ благопріятномъ для него видѣ оказались, конечно, неудачными.



ПАМЯТНИКЪ БАХУ ВЪ КѢТЕНѢ.

3 декабря 1721 года Бахъ женился вторично на Аннѣ Магдаленѣ Вюлькенѣ, младшей дочери придворнаго военнаго трубача изъ Вейсенфельса. Его четверо дѣтей отъ перваго брака, оставшіяся въ живыхъ, его ученики нашли въ ней любвеобильную мать, а онъ самъ—друга, преданно слѣдовавшаго за нимъ по всѣмъ высотамъ и низинамъ жизни. Она являлась его вѣрной помощницей: была главной пѣвицей его домашней капеллы, его ученицей въ игрѣ на клавирѣ, его переписчицей нотъ, тѣмъ пламенемъ, которое согрѣвало всегда его геній. Отъ этого брака у Баха родилось тринадцать дѣтей.

Бахъ въ Лейпцигѣ.

22.

Въ 1723 году Бахъ довелъ до конца свою миссію въ Кетенѣ и вскорѣ послѣ вторичной женитьбы герцога на бранденбургской принцессѣ онъ пишетъ своему другу Эрдману, что „привязанность герцога къ занятіямъ музыкой ослабѣла, особенно послѣ второй его женитьбы, такъ какъ новая герцогиня совершенно чужда музамъ“. Могучій творческій инстинктъ звалъ его къ новой работѣ въ иной области, владѣвшей его помыслами еще съ юныхъ лѣтъ, и, несмотря на то, что принцесса умерла черезъ четыре мѣсяца послѣ своего вступленія въ бракъ, Бахъ рѣшилъ покинуть Кетенъ.

Чтобы достичь „конечной цѣли своей жизни“ мастеръ рѣшилъ „во имя Господне сдѣлаться канторомъ“. Онъ намѣтилъ для себя хорошо оплачиваемый, окруженный ореоломъ славнаго прошлаго постъ въ большой общинѣ, который до него, со временъ реформации, занималъ рядъ великихъ артистовъ. Не легко было Баху удержать за собой это мѣсто и не разъ приходилось ему вступать въ конфликтъ съ членами городского совѣта, среди которыхъ было нѣсколько человѣкъ, считавшихъ себя знатоками музыки, и потому вдвойнѣ непріятныхъ для подчиненнаго имъ кантора... Тяжелыми страданіями пришлось нашему мастеру искупить свою смѣлую попытку. Новый *director chori musici* и канторъ церкви св. Тѳомы былъ уже хорошо знакомъ гражданамъ Лейпцига, какъ прекрасный органистъ и импровизаторъ. Но тѣмъ не менѣе они предпочли бы ему Телемана, или дармштатскаго капельмейстера Граупнера. Однако, „когда на соотвѣтствующее приглашеніе пріѣхать въ Лейпцигъ оба отвѣтили отказомъ“, члены городского совѣта рѣшили „удовольствоваться музыкантомъ средняго достоинства“ и, по рекомендаціи Граупнера, на мѣсто кан-

тора былъ выбранъ Бахъ. Въ кругъ его обязанностей кромѣ занятій музыкальнаго характера были включены также уроки латинскаго языка, чего Телеману отнюдь не ставилось въ условіе. Послѣ строгаго испытанія его религіозныхъ убѣжденій и богословскихъ знаній Бахъ былъ во второй разъ въ жизни „конфирмированъ“: ему предложено было подписать согласительную формулу и принести установленную присягу. 31 мая 1723 года онъ былъ торжественно посвященъ въ канторы. На этомъ посту ему открывалось широкое поле для примѣненія своихъ богатыхъ творческихъ силъ.

Ученики семикласснаго училища св. Тѳомы исполняли, въ качествѣ пѣвчихъ, богослужебную музыку въ различныхъ церквахъ города. Ввиду этого при школѣ былъ устроенъ интернатъ, въ который принимались бесплатно одаренные музыкальнымъ слухомъ и хорошими голосами мальчики, и они получали тамъ свое музыкальное и научное образованіе. Такимъ образомъ канторъ принималъ также участіе и въ учительской коллегіи. Онъ былъ обязанъ давать уроки пѣнія въ количествѣ семи часовъ въ недѣлю, преподавать латынь въ третьемъ и четвертомъ классѣ, готовить оркестровыхъ музыкантовъ изъ среды своихъ учениковъ, имѣть наблюденіе за питомцами интерната и водить ихъ по воскресеньямъ въ церковь. „Между прочимъ“ ему вмѣнялось въ обязанность сочинять воскресныя и праздничныя кантаты и всякую иную „фигуральную музыку“, разучивать ее, а также слѣдить за репертуаромъ. Ученики школы св. Тѳомы раздѣлялись на четыре группы, которыя распредѣлялись по четыремъ, а въ праздничные дни даже по пяти церквамъ для участія въ хорѣ во время богослуженія, происходившаго по воскресеньямъ три раза въ день. Прибавивъ къ этому торжественную музыку во время большихъ церковныхъ празднествъ и славленіе по домамъ, совершавшееся трижды въ году, многочисленныя репетиціи, участіе въ школьныхъ актахъ, свадьбахъ и похоронахъ, на которыхъ, впрочемъ, кантора иногда замѣнялъ префектъ, мы сможемъ составить себѣ приблизительное представленіе о томъ, какъ много приходилось работать музыкъ-директеру, отвѣтственному за все, что дѣлалось въ области музыки въ лейпцигскихъ церквахъ. При этомъ городской совѣтъ предоставилъ въ его распоряженіе всего лишь четырехъ городскихъ музыкантовъ—„трехъ искусныхъ скрипачей и одного музыкантскаго ученика“, объ искусствѣ и музыкальныхъ знаніяхъ которыхъ Баху мѣшало говорить его чувство деликатности.

Бахъ подалъ заявленіе городскому совѣту еще въ 1722 году, но лишь послѣ долгихъ колебаній рѣшился подписать предложенный ему реверсъ, согласно которому онъ обязывался сочинять только такую музыку, которая была бы не слишкомъ длинна и не носила бы опернаго характера, мягко обращаться съ мальчиками и только въ самыхъ крайнихъ случаяхъ под-



ШКОЛА СВ. ТѢОМЫ ВЪ 1723 ГОДУ.

вергать ихъ умѣренному наказанію. Кромѣ того ему запрещалось уѣзжать изъ города безъ разрѣшенія бургомистра. Во время похоронъ онъ долженъ былъ по возможности слѣдовать за дрогами во главѣ своихъ пѣвчихъ. Такимъ образомъ доходы Баха ставились въ зависимость „отъ болѣе, или менѣе здороваго воздуха“, отъ количества свадебъ, празднуемыхъ въ городѣ, и тому подобныхъ случайныхъ денежныхъ поступлений.

Мало отраднаго представляло собой положеніе дѣлъ въ школѣ св. Оомы. Большинство учениковъ этой школы вовсе не были подготовлены для участія въ церковномъ хорѣ, да и нравы, царившіе въ интернатѣ, оставляли желать многого. Предшественникъ Баха жаловался на то, что ученики школы не дѣлали ничего путнаго, „только горланили на улицѣ, возбуждая отвращеніе бюргеровъ своимъ паршивымъ и болѣзненнымъ видомъ“. Въ запискѣ поданной городскому совѣту Бахъ указываетъ, что „изъ 55 питомцевъ интерната только 17 годны для участія въ хорѣ, 20 еще не получили надлежащей подготовки и 17 совершенно не пригодны для этой цѣли, такъ какъ они не въ состояніи даже формировать секунды въ своей глоткѣ“. Болѣе даровитые ученики часто убѣгали изъ капеллы Баха и переходили въ университетскій хоръ. Часть изъ нихъ образовала нѣчто въ родѣ музыкальнаго ферейна, служившаго одновременно опернымъ товариществомъ и конкурировавшаго съ церковнымъ хоромъ кантора. Все это отравляло Баху его пребываніе на посту музыкъ-директора... Другія непріятности готовилъ ему органистъ церкви св. Николая Гернеръ, который позволилъ себѣ вторгнуться въ сферу его дѣятельности, чего онъ никогда не посмѣлъ бы сдѣлать по отношенію къ Телеману или Граупнеру, и „захватилъ“ въ свои руки богослужебную музыку въ университетской церкви св. Павла. Нашъ мастеръ потребовалъ тогда отъ правленія университета уплаты тѣхъ денежныхъ суммъ, на которыя онъ имѣлъ полное право рассчитывать, но въ этомъ ему было отказано. Тогда Бахъ, умѣвшій энергично отстаивать свои матеріальные интересы, обратился къ курфюрсту и добился того, что университетъ принужденъ былъ предоставить управленіе традиціонной богослужебной музыкой и связанные съ ней доходы городскому кантору, съ которымъ не считалъ себя даже обязаннымъ вступать въ какія-либо сношенія, и только для новой церковной музыки могъ воспользоваться услугами, болѣе талантливаго въ области финансовыхъ комбинацій, чѣмъ въ искусствѣ, капельмейстера Гернера ¹⁾. Съ цѣлью привлечь свѣжія силы къ исполненію своей „урегулированной церковной музыки“ Бахъ въ 1729 году взялъ на себя

¹⁾ Гернеръ занималъ мѣсто органиста церкви св. Оомы съ 1729 года. Общераспространенная исторія о томъ, что Бахъ однажды выведенный изъ терпѣнія бездарнымъ аккомпаниментомъ органиста сорвалъ съ себя парикъ и бросилъ его ему въ лицо со словами: „Вамъ слѣдовало бы сдѣлаться сапожникомъ“, навѣрное относится къ Г.

также руководство занятіями студенческаго „collegium musicum“, основаннаго Телеманомъ. Члены этой коллегіи выступали подъ управленіемъ Баха на публичныхъ концертахъ въ городскомъ саду, или кофейныхъ домахъ, нѣсколько разъ даже передъ высочайшими лицами и исполняли торжественную музыку во время различныхъ празднествъ.

23.

Подводя итоги тому, что сдѣлалъ за первые годы своего пребыванія въ Лейпцигѣ Іоганнъ Себастьянъ Бахъ, мы невольно должны выразить свое чувство изумленія, насколько глубоко идейна и разнообразна была его дѣятельность, несмотря на то, что въ интересахъ болѣе рациональной постановки дѣла въ его „музыкальной школѣ“ съ нимъ вмѣстѣ работали еще нѣсколько „подручныхъ“. Уже съ первыхъ дней своего пребыванія на новомъ посту Бахъ главное вниманіе удѣлялъ своей дирижерской дѣятельности, отодвигая на второй планъ свои преподавательскія и канторскія обязанности. Уроки латинскаго языка онъ вскорѣ препоручилъ одному изъ своихъ коллегъ за соответствующее вознагражденіе, но зато съ горячимъ увлеченіемъ занялся церковной музыкой, дабы поднять ее на высоту „достойную современнаго развитія искусства“. „Я требую“, писалъ онъ, „чтобы выбирались такіе субъекты (тексты для кантатъ), которые могутъ дать удовлетвореніе самому композитору“... И какъ безконечно высоко возносятся надъ произведеніями современниковъ его церковныя композиціи! Укажемъ лишь на цѣлую массу глубокихъ по своему содержанію кантатъ, на грандіозный магнификатъ, на дивную траурную оду, на музыку Страстей Господнихъ по Евангеліямъ отъ Матѳея и Іоанна, на всѣ тѣ высшія достиженія германскаго искусства, который подарилъ намъ геній Баха въ періодъ его творчества до 1729 года.

Какова же была благодарность городского совѣта за его труды? Бахъ былъ стѣсненъ въ своей дѣятельности съ одной стороны контролемъ консисторіи, а съ другой муниципальнымъ совѣтомъ и ему приходилось лавировать между происками и придирками обоихъ этихъ учреждений, выслушивать цѣлый рядъ непріятнѣйшихъ выговоровъ, облеченныхъ въ очень унизительную для него форму. Церковный старшина Дейлингъ, цензурировавшій тексты кантатъ, подробно и съ большой научной эрудиціей распространяется о греческихъ гимнахъ и духовныхъ пѣснопѣніяхъ евреевъ, но ни одного слова не говоритъ о музыкѣ нашего мастера. Другой теологъ потребовалъ, чтобы канторъ, одинъ изъ лучшихъ знатоковъ богослужебныхъ сборниковъ своего времени, былъ бы лишенъ права самому выбирать тексты духовныхъ пѣснопѣній. Во имя славы Божіей онъ просилъ консисторію запретить это кантору, преслѣдовавшему якобы только себялюбивыя цѣли. Городской совѣтъ сталъ принимать интерна-

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, dass er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, dass Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewusst, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermehrte meine Lebenszeit zu beschliessen. Es musste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburghischen Princessin vermählte, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich: zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen: es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahm. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, dass dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als man mir ihn beschreiben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neld und Verfolgung leben muss, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu

suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehr muss doch auch mit noch weniger von meinem häusslichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2. Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahre alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maass der Höflichkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluss mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Leipzig, d. 28. Octobris
1730.

Joh: Seb: Bach.

въ школу учениковъ, не вступая предварительно по этому поводу въ сношенія съ Бахомъ, а среди вновь поступившихъ было не мало совсѣмъ неспособныхъ къ музыкѣ мальчиковъ. На предложеніе мастера выдавать приличное вознагражденіе студентамъ, которыхъ Бахъ пригласилъ въ свою капеллу, чтобы такимъ образомъ обезопасить себя отъ конкуренціи университетскаго хора, муниципалитетъ отвѣтилъ отказомъ. Вообще, члены совѣта старались свести на нѣтъ даже тѣ общанія, которыя прежде даны были кантору. Постановка церковнаго хора падала все ниже и ниже. Конечно, недоброжелатели кантора взваливали всю вину на него, а послѣдній, разсерженный постоянными напоминаніями и выговорами за небрежное веденіе школьныхъ дѣлъ, рѣшилъ разъ навсегда просто не обращать никакого вниманія на всѣ жалобы совѣта. Протоколы засѣданій городского совѣта по поводу выбора новаго ректора, на мѣсто умершаго Эрнести, содержатъ благое пожеланіе, чтобы онъ оказался болѣе подходящимъ для своей должности, чѣмъ канторъ, который совершенно неисправимъ. Далѣе (2 августа 1730 года) мы находимъ тамъ цѣлую іереміаду совершенно смѣхотворныхъ упрековъ и клеветническихъ выходокъ. Баху вменялось въ вину, что его хоръ крайне небрежно исполнялъ богослужебную музыку, что безъ предварительнаго увѣдомленія бургомистра онъ послалъ своихъ пѣвчихъ въ одну изъ ближайшихъ деревень, наконецъ то, что онъ уѣхалъ безъ отпуска изъ Лейпцига. Одинъ изъ придворныхъ совѣтниковъ подтвердилъ правильность всѣхъ этихъ обвиненій и предложилъ выразить кантору строгое порицаніе. Другой придворный совѣтникъ въ слѣдующихъ словахъ выразилъ свое возмущеніе: „канторъ не только ничего не дѣлаетъ, но даже не желаетъ объяснить причину своего бездѣйствія. Онъ совсѣмъ не является на уроки пѣнія, да и кромѣ этого даетъ поводы къ различнаго рода нареканіямъ, что должно неминуемо привести къ разрыву“. Въ совѣтѣ обсуждался вопросъ, не слѣдуетъ ли, въ видѣ наказанія, перевести кантора для преподаванія въ одинъ изъ низшихъ классовъ школы, и въ концѣ концовъ было рѣшено приписать къ нему всѣ мѣры строгости, такъ какъ онъ, по видимому, неисправимъ.

Бахъ былъ человѣкъ очень стойкій, но такого рода недостойное съ нимъ обращеніе сломало его энергію и онъ сталъ искать возможности уѣхать изъ Лейпцига.

Печальнымъ свидѣтельствомъ угнетеннаго состоянія духа мастера въ эту эпоху жизни, когда Бахъ, казалось, находился въ полномъ расцвѣтѣ своихъ творческихъ силъ, является его робкое по своему тону письмо къ одному изъ друзей дѣтства Эрдману въ Данцигѣ ¹⁾, который былъ его товарищемъ по монастырской

¹⁾ Эрдманъ находился на службѣ у русскаго правительства. Послѣ его смерти бумаги его—и въ ихъ числѣ воспроизведенное выше письмо

школѣ въ Люнебургѣ. Въ этомъ письмѣ онъ жалуется на свое удивительно немзыкальное начало, на то, что вся его жизнь отравлена завистью и притѣсненіями власть имущихъ. „Я рѣшилъ поэтому, во имя Всевышняго, искать своей фортуны въ другомъ мѣстѣ. Если вы, высокоблагородный сударь мой, могли бы указать старому, покорному слугѣ вашему подходящее мѣсто, то я покорнѣйше просилъ бы васъ не отказать мнѣ въ благосклонной рекомендаціи. Я же приложу всѣ старанія, чтобы оправдать ваше довѣріе, поскольку сіе въ моихъ силахъ“.

Однако желанію Баха не суждено было сбыться. Онъ остался въ Лейпцигѣ, но вовсе не потому, что городской совѣтъ сталъ благосклоннѣе относиться къ его дѣятельности. Когда Бахъ въ 1739 году разослалъ членамъ совѣта текстъ своихъ Страстей Господнихъ, ему было поставлено на видъ, что пока имъ не будетъ получено соотвѣтствующаго разрѣшенія отъ совѣта композиція его не можетъ быть исполнена въ церкви. Равнымъ образомъ отцы города не нашли нужнымъ увеличить, согласно предложенію Баха, число музыкантовъ капеллы и улучшить ихъ матеріальное положеніе, и даже тогда, когда свѣжій могильный холмъ покрылъ мѣсто его послѣдняго упокоенія, члены совѣта своими клеветническими выходками старались набросить тѣнь на его свѣтлую память. На его мѣсто не былъ даже приглашенъ его знаменитый сынъ Филиппъ Эмануилъ, который въ 1750 году жилъ при дворѣ Фридриха Великаго въ качествѣ придворнаго чембалиста, а какой то невѣдомый музыкантъ, абсолютно бездарный. Городской совѣтъ сдѣлалъ все отъ него зависящее, чтобы сломить творческую энергію гениальнаго человѣка. Мы можемъ лишь отдаленно представить себѣ, какія величественныя произведенія подарилъ бы міру Іоганнъ Себастьянъ Бахъ, еслибъ для исполненія музыки Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матвея, съ ея двумя хорами, онъ имѣлъ бы въ своемъ распоряженіи болѣе многочисленную капеллу, чѣмъ печальнаго образа лейпцигскія музыкальныя корпораціи. Не забудемъ, что кантору пришлось отослать болѣе сложныя части своей партитуры Н-moll'ной мессы въ Дрезденъ, даже не для того, чтобы она была исполнена тамъ публично, а съ цѣлью поднять свой престижъ въ глазахъ лейпцигскаго городского совѣта и оградить себя отъ дальнѣйшихъ вторженій въ свою дѣятельность. Мы знаемъ уже, что Бахъ очень рѣдко именовалъ себя канторомъ (исключительно въ предѣлахъ своей школы) и на всѣхъ своихъ прошеніяхъ подписывался музыкъ-директоромъ и придворнымъ дирижеромъ. Въ началѣ 1733 года онъ обратился къ юному королю саксонскому съ просьбой возвести его въ званіе придворнаго композитора

1. С. Баха, одно изъ весьма немногочисленныхъ писемъ мастера, дошедшихъ до насъ—были перевезены въ Москву въ государственный архивъ, откуда они были извлечены на свѣтъ Божій другомъ Ф. Спитты. О. Ф. Риземаномъ. (См. предисловіе большой біографіи І. С. Баха Ф. Спитты). (Примѣчаніе переводчика).

за представленныя имъ Kyrie и Gloria Н-moll'ной мессы, и въ 1736 году ему былъ пожалованъ этотъ титулъ.

24.

Мы указали уже на чрезвычайную интенсивность творческой работы Баха въ началѣ лейпцигскаго періода. Главной цѣлью всѣхъ его стремленій являлась „урегулированная церковная музыка“, приспособленная къ воскресному богослуженію. Порядокъ лютеранскаго богослуженія въ общемъ зиждется на мессѣ, причемъ обрядъ таинства евхаристіи конечно отпадаетъ. Однако частности самаго отправленія богослужебнаго чина могутъ значительно разнообразиться. Во время своихъ гастролей въ Лейпцигѣ (1714 г.), въ качествѣ духовнаго регента, Бахъ на обложкѣ нотной тетради записалъ себѣ точно, въ какой послѣдовательности совершались акты богослуженія, чтобы распределить правильно свою музыку. Порядокъ богослуженія въ Лейпцигѣ, судя по записи Баха, былъ слѣдующій: „1. Прелюдія. 2. Мотеты. 3. Прелюдированіе, исполненіе Kyrie. 4. Возглашенія передъ алтаремъ. 5. Чтеніе апостольскаго посланія. 6. Пѣніе литаній. 7. Прелюдированіе и хораль. 8. Чтеніе евангелія. 9. Прелюдированіе на темы изъ „главной музыки“. 10. Пѣніе Символа вѣры. 11. Проповѣдь. 12. Послѣ проповѣди прихожане обыкновенно поютъ нѣсколько стиховъ духовной пѣсни. 13. Verba institutionis. 14. Прелюдія на тему изъ богослужебной музыки. Въ томъ же порядкѣ смѣняются прелюдіи и хоралы до окончанія причащенія et sic porro“.

Поистинѣ это весьма почтенная музыкальная программа, ибо если считать, что проповѣдь продолжалась часъ и чтеніе евангелія нѣсколько минутъ, то на долю музыки придется отъ двухъ до двухъ съ половиной часовъ. 7, 12 и 10 номера (духовныя пѣснопѣнія) исполнялись прихожанами, номера 5, 8 и 13 священнослужителемъ, который чередовался въ этихъ номерахъ, а также и въ 4, съ хоромъ. Органистъ игралъ самостоятельно во время 1 и 7 номера; въ теченіе же всего остальнаго богослуженія онъ даетъ лишь тонъ, „покрываетъ“ своимъ прелюдированіемъ настройку инструментовъ. Онъ возносится въ своемъ творчествѣ на высшія вершины фантазіи во время надѣленія хлѣбомъ и виномъ (послѣ 14) и напутствуетъ прихожанъ поспѣшнѣе.

Главная роль приходилась на долю музыкъ-директора, который управлялъ хоромъ и оркестромъ, аккомпанировавшимъ во все время богослуженія.

Такимъ образомъ онъ выступалъ въ качествѣ дирижера и при исполненіи мотетовъ (2) и номера 3, представлявшаго такъ называемую краткую обѣдню (Kyrie и Gloria), которая исполнялась или въ концертной или мотетообразной формѣ (до насъ дошли копіи съ мессы Палестрины, Лотти и т. д., сдѣланныя

рукой Баха), слѣдовательно или по-гречески, или по-латыни. Въ видѣ литургическаго діалога между священнослужителемъ и хоромъ она исполнялась на нѣмецкомъ, или чужомъ языкѣ (въ первомъ случаѣ самой общиной). Главный номеръ музыки составляла кантата (номеръ 9), состоявшая изъ нѣсколькихъ частей. Въ 14 номерѣ, въ Sanctus, участвовалъ весь музыкальный аппаратъ.

Кромѣ того музыкъ-директоръ былъ обязанъ „ставить“ различную музыку для другихъ церковныхъ службъ—въ торжественные дни, особенно во время страстной недѣли, какъ напримѣръ, нѣмецкій, или латинскій магнификатъ (Бахъ самъ переписывалъ для себя и заказывалъ копіи различныхъ магнификатовъ Кальдары, Зеленки и др.), или латинскіе и нѣмецкіе гимны. Те Deum; въ страстную недѣлю исполнялась еще и музыка Страстей Господнихъ.

Такъ какъ всякій музыкъ-директоръ главной церкви считалъ въ тѣ времена своимъ долгомъ чести, чтобы во время праздниковъ исполнялась музыка только его собственнаго сочиненія (подобно проповѣднику, который тоже, вѣдь, не заимствовать ни откуда своихъ проповѣдей), то „урегулированная церковная музыка“ требовала отъ нашего мастера большого творческаго вдохновенія, которое, какъ мы знаемъ, прославило его имя на многія столѣтія. Правда, исторія музыки знаетъ болѣе плодovitыхъ композиторовъ, хотя бы, напримѣръ, счастливаго соперника Баха Телемана, который исписалъ въ пять, или шесть разъ больше нотной бумаги, чѣмъ нашъ мастеръ, но „зато писалъ свои партитуры не перомъ, а шваброй и дошелъ до того, что въ концѣ концовъ самъ не зналъ всего имъ написаннаго за время своего музыкъ-директорства“¹⁾. Но мы далеко еще не знаемъ всѣхъ произведеній Баха. Несмотря на то, что его композиціи уже много лѣтъ тому назадъ были напечатаны въ видѣ „полнаго собранія“, предъ нами все еще открываются новые источники его творчества, которые поражаютъ насъ своей мощью и чудесной силой своихъ художественныхъ вдохновеній, особенно выдѣляющихся кантаты, написанныя имъ за первые годы дѣятельности въ Лейпцигѣ.

25.

Вступленіе въ число преподавателей школы I. М. Гесснера, тонко образованнаго филолога и благороднаго, талантливаго педагога, внесло большую радость въ жизнь Баха. Гесснеръ старался устранить многія невыгоды матеріальнаго положенія кантора и неудобства въ его преподавательской дѣятельности. Средь современниковъ Баха, онъ является единственнымъ ученымъ

¹⁾ Такое мнѣніе о Телеманѣ постепенно разсѣивается новыми изысканіями его произведеній (см. Denkmäler deutscher Tonkunst 1907 B. XXVI). (Примѣчаніе переводчика).

Handwritten text in German script, likely a list of church services or musical programs. The text is written in a cursive hand and includes various liturgical terms and musical settings.

Handwritten text in German script, likely a list of church services or musical programs. The text is written in a cursive hand and includes various liturgical terms and musical settings.

Порядокъ богослуженія въ Лейпцигской церкви (1714).
Бахъ игралъ во время богослуженія на органѣ.

который проявлялъ подлинный интерес и энтузіазм по отношенію къ его творчеству. Въ изданномъ имъ (1738) „Institutiones oratoriae“ М. Fabii Quintiliani мы въ примѣчаніи, касающемся искусства игры на кйѳарѣ у древнихъ, находимъ очень цѣнное для насъ описаніе того впечатлѣнія, которое произвела на него, еще въ бытность его въ Веймарѣ, игра нашего мастера. Приводимъ это мѣсто въ переводѣ Спитта:

... „Все сіе, Фабій, показалось бы ничтожнымъ, если-бъ ты могъ воскреснуть изъ мертвыхъ и увидеть Баха (указываю тебѣ именно на него, такъ какъ онъ долгое время былъ моимъ коллегой по школѣ св. Ѳомы), услышать его игру обѣими руками и всѣми пальцами на клавирѣ, который имѣетъ звукъ, подобный звуку многихъ кйѳаръ, или когда онъ сидитъ за инструментомъ всѣхъ инструментовъ, съ его безчисленными трубами, одухотворенными притокомъ воздуха изъ мѣховъ. Обѣ руки его, его проворныя ноги скользятъ тогда въ быстромъ бѣгѣ по клавишамъ, заставляя звучать многообразныя звукоряды, столь различныя между собой и все же соединяющіеся въ одно стройное цѣлое. О, еслибъ ты могъ все это увидѣть, то призналъ бы, что хоръ изъ многихъ вашихъ кйѳаристовъ и тысячи флейтастовъ не смогъ бы производить такой богатой звуками игры, ибо онъ не поетъ одной только мелодіи, подобно пѣвцу, аккомпанирующему себѣ на кйѳарѣ, а наблюдаетъ за тридцатью, или сорока музыкантами, слѣдя за тѣмъ, чтобы никто не нарушилъ порядка. Одному онъ дѣлаетъ указанія рукой, другому онъ отбиваетъ тактъ ногой, пѣвцамъ онъ даетъ высоту звука, несмотря на громкій шумъ, царящій вокругъ него. Самъ разрѣшая чрезвычайно трудную музыкальную задачу, онъ однако-жъ сразу замѣчаетъ, если гдѣ либо происходитъ какое-нибудь замѣшательство. Твердой рукой онъ возстановливаетъ порядокъ, онъ весь проникнутъ чувствомъ ритма, чуткимъ ухомъ онъ слышитъ всѣ гармоническіе обороты и ограниченными средствами своего голоса подражаетъ голосамъ всѣхъ участвующихъ въ оркестрѣ. Я, вообще, большой поклонникъ античности, но убѣжденъ однако, что другъ мой Бахъ и всѣ, кто ему подобны, превосходятъ такихъ людей, какъ Орфей и двадцать такихъ пѣвцовъ, какъ Аріонъ“¹⁾.

Къ сожалѣнію Гесснеръ въ 1734 году покинулъ свой постъ и его мѣсто занялъ І. А. Эрнести, уже раньше исполнявшій должность конректора. Баху вновь пришлось почувствовать, какая глубокая пропасть отдѣляетъ дѣятельность учителя музыки отъ работы ученаго и педагога. Искусство расширило свою область, наступила эпоха пышнаго расцвѣта поэзіи и науки. И вотъ теперь обѣ не могли уже больше ужиться мирно въ стѣнахъ одной и

¹⁾ Нѣсколько странно указаніе Гесснера, что Бахъ управляетъ ученическимъ хоромъ, сидя за органомъ, чего въ дѣйствительности не могло быть. Адлунгомъ было предложено объясненіе, что Г. слилъ во-едино два отдѣльныхъ момента изъ дѣятельности Баха—его игру на органѣ и управленіе хоромъ (см. Musik IX, статью Бамана). *Примѣч. перев.*

той же школы. Музыка и преподавание ея должны были уступить мѣсто притязаніямъ ученыхъ и постепенно разстаться съ школою, чтобы искать себѣ новаго убѣжища въ области публичныхъ концертовъ. Канторы и музыкъ-директора занимали, вслѣдствіе этого, совершенно ложное положеніе въ школѣ. Эрнести былъ однимъ изъ тѣхъ педантовъ, которые своимъ высокомѣріемъ усложняли этотъ процессъ и дѣлали его еще болѣе мучительно тяжелымъ. Одинъ изъ бывшихъ питомцевъ школы св. Ѳомы рассказываетъ, какъ однажды ректоръ, заставъ какого-то ученика за игрою на музыкальномъ инструментѣ, накинулся на него и сердито спросилъ его, не готовится ли онъ въ бродячіе музыканты. Кантору приходилось тяжело страдать отъ того, что ректоръ вмѣшивался въ сферу его музыкальной компетенціи, ибо это подрывало авторитетъ Баха въ глазахъ хора и вело къ полнѣйшей дезорганизациі послѣдняго. Бахъ въ свою очередь не былъ склоненъ ни къ малѣйшимъ уступкамъ и какъ левъ, охраняющій своихъ дѣтенышей, стоялъ на стражѣ „урегулированной церковной музыки“. Два года длился конфликтъ, начавшійся съ того, что ректоръ возмѣлъ смѣлость назначить по собственному выбору музыкальнаго префекта. Бахъ все время стойко отстаиваетъ свои права отъ цѣлаго сообщества ученыхъ, совершенно не понимавшихъ музыки и безразлично къ ней относившихся, но зато преисполненныхъ педантизма и высокомѣрія. Послѣ ряда мѣткихъ ударовъ, направленныхъ противъ всей этой компаніи, нашъ мастеръ повелъ рѣшительную атаку при поддержкѣ дрезденскаго двора „съ цѣлью добиться сатисфакціи“. И благодаря покровительству короля ему, повидимому, удалось достичь своей цѣли. Престижъ Баха былъ восстановленъ въ глазахъ учениковъ, но зато онъ наврядъ ли завоевалъ себѣ новыя симпатіи у своихъ коллегъ преподавателей и потому принужденъ былъ попрежнему держаться оборонительной позиціи. И онъ честно продолжалъ бороться. Всѣмъ сердцемъ своимъ Бахъ ненавидѣлъ эту компанію ученыхъ педантовъ и даже ихъ учениковъ, „которые интересуются лишь изученіемъ древнихъ языковъ, а на музыку смотрятъ, какъ на нѣчто второстепенное“. Его горячая любовь къ искусству прекрасно контрастируетъ со способомъ борьбы Эрнести, прибѣгавшаго часто къ личнымъ нападкамъ и низкой клеветѣ.

Какимъ глубокимъ возмущеніемъ противъ односторонности и самомнѣнія людей науки была охвачена душа Баха, свидѣтельствуемъ эпизодъ, происшедшій незадолго до смерти нашего титана художника. Фрейбургскій ректоръ Бидерманъ, раздосадованный музыкальными успѣхами своего кантора, ученика Баха, произнесъ на училищномъ актѣ рѣчь на тему, взятую изъ Плавта, о томъ, что чрезмѣрное увлеченіе музыкой можетъ привести юношей къ распущенному образу жизни, какъ это и доказываютъ нѣсколько плохихъ учениковъ школы. Уже Гораций ставитъ музыкантовъ на одну доску съ танцовщицами, шар-

латанами, и древніе христіане не допускали ихъ на свои молитвенныя собранія и т. д. Бахъ тотчасъ же обратился съ просьбой къ своему музыкальному коллегѣ и другу Шретеру въ Нордгаузенѣ съ просьбой выступить съ опроверженіемъ. Шретеръ написалъ брошюру, которая пришла въ вкусу Баху, какъ онъ самъ говоритъ объ этомъ въ письмѣ къ одному изъ своихъ знакомыхъ. „Будемъ надѣяться“, пишетъ мастеръ, „что подобнаго рода „рефутаціи“ прочистятъ уши автора отъ всей той грязи, которая въ нихъ напихана, и откроютъ ему возможность воспринимать музыку“. Въ своемъ раздраженіи по поводу этого эпизода Бахъ слегка измѣнилъ текстъ своей сатирической кантаты „споръ между Фебомъ и Паномъ“, написанной имъ за много лѣтъ до этого въ Лейпцигѣ и направленной противъ ненавистниковъ его искусства. Онъ внесъ въ нее легкій намекъ на фрейбургскаго кантора, назвавъ обладателей ослиныхъ ушей Бироліусомъ (имя это, по предположенію Спитта, составлено изъ фамилии Бидерманъ и имени педагога, встрѣчающагося у Горация, Орбиліусъ) и Гортензіемъ (Quintus Hortensius, античный представитель классической латыни и, такъ сказать, предшественникъ лейпцигскаго ректора, прославленнаго своими знаніями въ этой области). Къ нимъ относятся слѣдующіе стихи текста кантаты:

Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
Tobt gleich Birolius und ein Hortens dawieder.
(Удвой, о Фебъ, твои стихи и пѣсни
И пусть бѣснуются Бироліусъ и Гортензіи).

26.

Но отвернемся отъ этой безотрадной картины, напоминающей намъ о предкахъ Баха, о ихъ стойкости, энергіи и всегдашней готовности бороться за свое право. Не одна только церковная музыка сосредоточивала на себѣ теперь творческія силы Баха: во время своего пребыванія въ Лейпцигѣ онъ дошелъ также до высшихъ достиженій въ области камерной и оркестровой музыки, которая исполнялась въ его домѣ и проникла, вѣроятно, также и подъ своды церкви. Его концерты и концертныя транскрипціи для одного или нѣсколькихъ клавировъ, оркестровыя піесы, цѣлый рядъ шутивыхъ кантатъ, англійскія сюиты для клавира, партиты, италіанскій концертъ, вторая часть прелюдій и фугъ для клавира, Гольдбергъ-варіаціи и цѣлый рядъ отдѣльныхъ произведеній для клавира, его большія прелюдіи и фуги для органа, глубоко разработанные органныя хоралы и фантазіи—всѣ эти произведенія одинаковы совершенны, каждое въ своемъ родѣ.

Непріятныя столкновенія Баха съ его лейпцигскими согражданами, о которыхъ мы повѣствовали выше, наврядъ ли закончились бы такъ благополучно, еслибъ онъ не пользовался

у своихъ современниковъ славою выдающагося артиста. Самъ мастеръ не прилагалъ рѣшительно никакихъ стараній, чтобы проставить свое имя, и даже отказалъ Маттесону въ присылкѣ своей біографіи для „Ehrenpforte“ послѣдняго. Но зато онъ возбуждалъ всеобщее вниманіе своими артистическими поѣздками и ученики его, занявшіе постепенно всѣ наиболѣе значительныя мѣста органистовъ, являлись глашатаями его славы. Среди нихъ особенно выдѣлялись сыновья его Вильгельмъ Фридеманъ и Филиппъ Эмануиль ¹⁾, который первоначально намѣревался посвятить себя карьерѣ юриста, Готфридъ Бернгардтъ, сынъ его старшаго брата, вмѣстѣ съ другимъ его сыномъ Андреемъ Бахомъ, сохранившій для потомства чрезвычайно цѣнныя копіи съ органическихъ и клавирныхъ композицій Іоганна Себастьяна, и Іоганнъ Людвигъ Кребсъ—„единственный ракъ (Krebs) въ моемъ ручьѣ (Bach)“. Изъ числа учениковъ, занимавшихся у него въ послѣдніе годы жизни, мы укажемъ на прекраснаго теоретика Филиппа Кирнбергера, органаго маэстро Киттля, дрезденскаго кантора Гомиліуса, запечатлѣвшихъ въ сердцѣ своемъ высокіе завѣты Баховскаго творчества и, наконецъ, на капельмейстера Агриколу, склонившагося отъ Баха къ Генделю и италіанской оперѣ (имѣ былъ составленъ некрологъ Баха, помѣщенный у Мицлера). Изъ тяжелыхъ условій жизни въ Лейпцигѣ мастеръ старался вырваться хоть на нѣкоторое время, предпринимая частыя поѣздки въ разныя города Германіи. Нѣсколько разъ онъ побывалъ въ Дрезденѣ. Къ оперѣ мастеръ относился довольно благосклонно и Форкель рассказываетъ по этому поводу слѣдующее: „Дрезденъ обладалъ блестящей оперой и оркестромъ, пока тамъ капельмейстеромъ былъ Гассе. Бахъ имѣлъ тамъ много знакомыхъ, относившихся къ нему съ глубокимъ уваженіемъ. Гассе и его знаменитая супруга Фаустина нѣсколько разъ пріѣзжали въ Лейпцигъ и благоговѣнно слушали его великія произведенія. Бахъ часто пріѣзжалъ въ Дрезденъ спеціально ради оперныхъ спектаклей. Въ эти поѣздки онъ бралъ съ собой обыкновенно своего старшаго сына. За нѣсколько дней до отъѣзда онъ обращался къ нему съ шутивнымъ вопросомъ: „Ну что, Фридеманъ, не хочешь ли проѣхаться со мной въ Дрезденъ послушать тамъ ихъ милыя пѣсенки?“

Въ 1747 году Бахъ получилъ почетное приглашеніе пріѣхать ко двору прусскаго короля, гдѣ сынъ его Филиппъ Эмануиль

¹⁾ Филиппъ Эмануиль относился довольно холодно къ композиціямъ своего отца. Такъ, напримѣръ, знаменитый англійскій критикъ Виглеръ (1726—1814), пробывшій нѣсколько дней въ гостяхъ у „величайшаго композитора для клавира“ Филиппа Эмануила Баха, въ Гамбургѣ, рассказываетъ, что послѣдній въ довольно проническомъ тонѣ говорилъ ему о „контрапунктической учености своего отца“, развивая совершенно новую теорію оркестровыхъ композицій, приведшую въпослѣдствіи къ великимъ твореніямъ Бетховена, но свидѣтельствующую вмѣстѣ съ тѣмъ о полномъ его непониманіи духа Баховскихъ твореній. *Примѣч. пер.*

Р. ЗИХШТЕДТЪ.



Фридрихъ Великій и Іог. Себ. Бахъ въ гарнизонной церкви въ Потсдамѣ

аккомпанировалъ игрѣ на флейтѣ короля. Отецъ только послѣ усиленныхъ просьбъ сына согласился поѣхать въ Берлинъ. Въ Потсдамѣ онъ былъ приглашенъ въ кабинетъ короля, почти-тельно привѣтствовавшаго представителя нѣмецкой музыки, ко-торую онъ, впрочемъ, не особенно высоко ставилъ. Король отло-жилъ въ сторону свою флейту,—такъ гласитъ запись въ коро-левскомъ діаріи,—и попросилъ его сыграть какую-либо импрови-зацію на одномъ изъ многочисленныхъ зильбермановскихъ роялей, имъ купленныхъ. Король задалъ мастеру для импровизаціи имъ самимъ сочиненную тему, которую Бахъ всесторонне разрабо-талъ уже въ Лейпцигѣ, напечаталъ и преподнесъ королю, въ видѣ „музыкальнаго приношенія“. На слѣдующій день Бахъ въ присутствіи короля перепробовалъ всѣ потсдамскіе органы. Правда, король, увлекавшійся французской литературой и ита-ліанской оперой, всецѣло раздѣлялъ художественные вкусы своихъ современниковъ и потому, вѣроятно, былъ лишенъ болѣе глубо-каго пониманія Баховской музыки. И если намъ трудно найти оправданіе для такого отношенія великаго сына Германіи къ своему родному искусству, то все же вина его смягчается тѣмъ, что король заказывалъ партитуры италіанскихъ оперъ, пред-назначенныхъ для исполненія въ придворномъ театрѣ, нѣмец-кому капельмейстеру.

27.

Однако-жъ это путешествіе въ Берлинъ составляетъ необыч-ный эпизодъ въ жизни мастера за послѣдніе годы. Уже въ преж-нія времена Бахъ былъ далекъ отъ того, чтобы „эксплуатиро-вать свой артистическій талантъ въ поискахъ за золотомъ“, какъ говоритъ Форкель, а за послѣдніе годы своей жизни онъ старался устроиться спокойно и уютно, дабы отдаться всецѣло занятію искусствомъ, и никуда больше не выѣзжать изъ Лейп-цига. Въ 1736 году онъ отказался отъ участія въ музы-кальномъ фереинѣ и рѣшилъ посвятить всѣ свои творческія силы церковному искусству. Большая часть репетицій была перенесена въ его домъ, гдѣ собиралась довольно большая капелла, состоя-вшая изъ многочисленныхъ членовъ его семьи, учениковъ, жив-шихъ у него на квартирѣ, друзей и любителей музыки. Его домъ часто посѣщали пріѣзжіе артисты, чтобы отдать дань своего уваженія великому мастеру. За послѣднее десятилѣтіе своей жизни мастеръ опубликовалъ рядъ пьесъ, написанныхъ имъ для различныхъ инструментовъ. Вообще же говоря, Бахъ все болѣе и болѣе уходилъ въ себя. Только основанному въ 1738 году уче-никомъ Баха, профессоромъ философіи и математики Мицле-ромъ „Societät der musikalischen Wissenschaften“ удалось при-влечь въ число своихъ членовъ и нашего мастера, врага бесплод-наго теоретизированія въ области горячо любимаго имъ искусства.

Онъ написалъ тройной шестиголосный канонъ ¹⁾ и вариации на рождественскую пѣснь „Съ небесъ пришелъ на землю Я“, чтобы показать себя достойнымъ чести быть принятымъ въ члены общества (знаменитый Гендель былъ, конечно, освобожденъ отъ такого рода вступительнаго испытанія). Но въ концѣ концовъ все это интересовало его очень мало и, подобно Бетховену въ послѣдніе годы его жизни, онъ относился равнодушно ко всѣмъ событіямъ, совершавшимся въ музыкальномъ мірѣ. Въ тиши и уединеніи послѣднихъ лѣтъ своей жизни Бахъ разрѣшилъ наиболѣе глубокия загадки своего искусства, на примѣръ въ указанныхъ нами выше произведеніяхъ, въ своемъ „музыкальномъ приношеніи“, въ дивныхъ, полныхъ мистицизма органныхъ хорахъ и, особенно, въ „искусствѣ фуги“, гдѣ онъ въ контрапунктическихъ концепціяхъ возносится на недостижимую высоту. Это произведение, вполне законченное Бахомъ, было издано послѣ его смерти въ крайне безпорядочномъ видѣ, вперемѣшку съ другими его композиціями. Другое произведение Баха, раскрывающее намъ всю грандіозность Баховской полифоніи, величественная тройная fuga для клавира осталось, къ сожалѣнію, незаконченной. Третья тема этой фуги построена на нотахъ, составляющихъ фамилію Баха В—А—С—Н, и это единственный случай примѣненія такой темы въ композиціяхъ мастера ¹⁾. На 239 тактѣ fuga обрывается.

За нѣсколько дней до кончины Бахъ продиктовалъ своему ученику и зятю Альтниколю органный хораль. О послѣднихъ дняхъ жизни мастера Форкель рассказываетъ слѣдующее: „Упорное прилежаніе, съ какимъ Бахъ постоянно занимался музыкой, не прерывая этого изученія ни днемъ, ни ночью, ослабило его зрѣніе. Оно ухудшалось съ каждымъ годомъ и наконецъ онъ заболѣлъ мучительной болѣзью глазъ. По совѣту друзей, возлагавшихъ большія надежды на искусство одного глазнаго врача, прибывшаго въ Лейпцигъ изъ Англіи, онъ рѣшился подвергнуться операциі, которая однако-жъ окончилась неудачно. Это было зимой 1749 года. 1750 года 18 іюля, въ утро десятаго дня до своей кончины, Бахъ вдругъ опять обрѣлъ способность видѣть и выносить лучи свѣта. Однако нѣсколько часовъ послѣ этого его постигъ апоплексическій ударъ, повлекшій за собой сильную горячку, которое его ослабѣвшее тѣло, несмотря на все искусство врачей, не смогло больше побороть“. Его послѣдній хораль „Къ престолу Твоему я приступаю нынѣ“, недостижимо высокое чудо соединенія глубокихъ душевныхъ переживаній и высшаго искусства контрапункта, послужилъ для него разрѣ-

¹⁾ Подлинность этихъ „каноническихъ вариаций“ Дерфель, издатель 41 тома собранія сочиненій Баха, подвергаетъ сомнѣнію.

²⁾ Въ обширной статьѣ, помѣщенной въ Leipziger allgemeine Musikzeitung за 1880 годъ, Гепвортъ старается доказать, что кромѣ этого случая тема В—А—С—Н встрѣчается еще неоднократно въ композиціяхъ мастера.

Примѣчаніе переводчика.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

Органный хораль „Предъ престоломъ Твоимъ“, который былъ продиктованъ умирающимъ композиторомъ своему ученику и зятю Альтниколю.

шительной молитвой, когда онъ 28 іюля 1750 года, въ четвертъ девятаго вечеромъ, отправился въ далекій путь въ невѣдомую, но ему все же знакомую страну. Бахъ былъ похороненъ вблизи церкви св. Іоанна; впоследствии его могила была сравнена съ землей и шумная улица прошла на мѣстѣ послѣдняго его упокоенія ¹⁾. Его преданный другъ и помощница умерла въ богатѣльнѣ (1760); о нуждѣ и страданіяхъ его младшей дочери Іоганны Регины съ сердечной чуткостью говоритъ Бетховенъ ²⁾; она умерла въ 1809 году. Его сынъ Филиппъ Эмануиль (род. 1714), который вмѣстѣ со своимъ старшимъ, болѣе одареннымъ, почти гениальнымъ братомъ Вильгельмомъ Фридеманомъ рѣшилъ искать иной манеры письма, чѣмъ его отецъ (ибо онъ вполне правильно понялъ, что ему не достичь такого художественнаго совершенства, какъ Іоганну Себастьяну), создали переходъ отъ мангеймской къ новой вѣнской школѣ. Младшему сыну Іоганну Христіану (род. 1735) было суждено озарить лучами славы рода Баховъ оперу и еще болѣе интенсивно, чѣмъ Филиппу Эмануилу, повліять на эволюцію современнаго фортепіаннаго, камернаго и оркестроваго стиля.

28.

І. С. Бахъ былъ средняго роста, хорошо и пропорціонально сложенъ. Его черты лица были исполнены энергіи, непреклонной воли, но вмѣстѣ съ тѣмъ свѣтились сердечной добротой. Его глаза были, судя по портретамъ, не велики, но очень живы и выразительны. Пристальный и одухотворенный взглядъ ихъ особенно отбѣнялся густыми бровями и придавалъ его лицу какое-то особое выраженіе, внушающее глубокое уваженіе. Однако Форкель рассказываетъ, что Бахъ былъ необычайно простъ въ общеніи, скромнѣе и великодушнѣе даже съ плохими самоувѣренными музыкантами. Могучій лобъ переходилъ въ хорошо очерченный носъ и указывалъ на ясность мысли и рѣшительность характера. Нижняя челюсть выступала нѣсколько впередъ. Полное лицо и пухлыя губы говорятъ намъ о его здоровой чувственности.

¹⁾ Недавно было разрушено зданіе школы св. Томы, мѣсто дѣятельности мастера. Школу эту посѣщали также и Р. Вагнеръ. Удивительно, что въ Веймарѣ даже ограда Гетевского сада пользуется особой охраной города, а въ Лейпцигѣ безпрепятственно совершается такое варварство. Главная цѣль идеальныхъ стремленій гражданъ Лейпцига повидимому заключается лишь въ томъ, чтобы съ каждымъ днемъ умножались капиталы торговыхъ фирмъ, обогащающихся еще и нынѣ за счетъ твореній кантора св. Томы.

²⁾ Въ 1800 году въ „Музыкальной Газетѣ“ появилось воззваніе Рохлица, перваго Бахъ-эстетика, въ которомъ онъ обращался къ ученикамъ мастера съ просьбой спасти отъ болѣзни и нищеты дочь великаго Іоганна Себастьяна. Однимъ изъ первыхъ „учениковъ“ Баха, отозвавшихся на призывъ Рохлица былъ Бетховенъ. *Примѣчаніе переводчика.*

Такова была внѣшняя оболочка ¹⁾, хранившая въ себѣ душу титана, свершившаго въ своей жизни такіе подвиги въ области художественнаго творчества, что намъ теперь даже не вѣрится, что всѣ его произведенія созданы однимъ только человѣкомъ. А между тѣмъ во всѣ періоды своей дѣятельности, посвященной, какъ мы знаемъ, въ Веймарѣ органу, въ Кетенѣ почти исключительно клавиру и камерной музыкѣ, въ Лейпцигѣ духовной музыкѣ, доведенной имъ до высшаго ея расцвѣта, Бахъ былъ не только композиторомъ, но одновременно и виртуозомъ, не только пророкомъ, отрѣшившимся отъ всего земного, но и педагогомъ, увѣренной рукой указывавшимъ пути своимъ ученикамъ, не только Орфеемъ, опьяненнымъ таинственными созвучіями, но и опытнымъ во всѣхъ вопросахъ художественнаго ремесла техникомъ. Струны его лиры настроены и на молитвенный экстазъ небесныхъ сомновъ, и на радостную пѣснь интимнаго счастья въ обыденной жизненной обстановкѣ, на праздничную благоговѣйную молитву большой общины вѣрующихъ и на веселыя шутки деревенскихъ музыкантовъ и крестьянъ. Творчество Баха есть не только то море, которое поглощаетъ горные потоки, рожденные въ первобытныхъ каменныхъ массахъ стараго искусства, но и, напротивъ того, проливаетъ живые потоки, обновляющіе и возрождающіе наше искусство.

29.

Раньше, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ шедевровъ творчества Баха, мы считаемъ необходимымъ ознакомить читателя съ подготовительной работой, которая была сдѣлана мастеромъ, на его дѣятельность въ области музыкальной техники и педагоги.

Центръ Баховскаго искусства составляютъ органъ и клавиръ. Для того чтобы сдѣлать ихъ совершенно достойными его художественныхъ концепцій, Баху необходимо былъ инструментъ съ равномерной темперацией,—проблема теоретически уже обсуждавшаяся, но практически еще не разрѣшенная въ его эпоху. Только на такомъ клавирѣ возможна была игра въ 24 тональностяхъ, примѣненіе смѣлыхъ модуляцій Баховскихъ прелюдій. Бахъ первый ввелъ въ практику эту систему настройки. И равномерная темперация, благодаря его „сборнику прелюдій и фугъ для темперированнаго клавира“, сдѣлалась художе-

¹⁾ Въ 1895 году извѣстному анатому Гису послѣ тщательныхъ поисковъ на старомъ кладбищѣ удалось найти скелетъ, который по всей вѣроятности можетъ считаться останками І. С. Баха. На основаніи точныхъ научныхъ данныхъ, выработанныхъ Гисомъ, скульпторъ Сеффнеръ съ помощью найденнаго черепа постарался возстановить внѣшній обликъ мастера и создалъ бюстъ Баха, поражающій характернымъ выраженіемъ и соответствіемъ съ портретами, написанными при жизни. *Примѣчаніе переводчика.*

ственной необходимостью. Такимъ образомъ быть расторгнутъ тотъ тѣсный кругъ тональностей, въ который была заключена старинная музыка. Богатая хроматика, присущая новой музыкѣ, возродила къ новой жизни уже забытые церковные лады. Начиная съ 17 вѣка, они стали постепенно исчезать со страницъ партитуры, и въ теоріи музыки, какъ и въ художественномъ творествѣ число ихъ было сведено на три: іонійскій (мажоръ), дорійскій и эолійскій. Последніе два тѣсно связаны между собой и постепенно, — вмѣстѣ, или каждый въ отдѣльности, переходятъ въ миноръ. Самъ Бахъ установилъ, разъ навсегда, господство мажора и минора, тональностей съ большой, или малой терціей, указавъ на это опредѣленно въ своемъ заглавіи сборника фугъ и прелюдій для клавира: „Прелюдій и фуги на всѣ тоны и полутоны, касающіеся tertiam majorem, или Ut, Re, Mi (т. е. C—E, большая терція=мажоръ), и tertiam minorem, или Re, Mi, Fa (т. е. D—F, малая терція=миноръ)“. Во второмъ сборникѣ упражненій для клавира Бахъ еще болѣе подробно объясняетъ это заглавіе. И между тѣмъ, какъ духовные композиторы болѣе поздней эпохи старались вытравить даже изъ пѣсни, присущій ей ладовой характеръ, съ улыбкой состраданія взирая на тѣхъ ученыхъ музыкантовъ, которые все еще имѣютъ обыкновение примѣнять ихъ, Бахъ открываетъ своей гармонической обработкой церковныхъ ладовъ новую эру въ музыкѣ. Всю роскошь и богатство новой хроматики, совершенно преобразившей простыя минорныя и мажорныя діатоническія пѣсни, онъ переноситъ въ область церковныхъ ладовъ. Какъ великолѣпно зазвучали они въ новой обработкѣ, не теряя при этомъ своего основного характера, показываетъ потрясающій конецъ пятиголоснаго органнаго хора: „Kyrie, Боже, Духъ Святой“ ¹⁾.

30.

Изъ книги Форкеля мы знаемъ, что Бахъ не только собственноручно настраивалъ свой клавесинъ и клавихордъ и былъ настолько искусенъ въ этомъ дѣлѣ, что справлялся со всей работой въ какіе-нибудь четверть часа, но дѣлалъ самъ и болѣе сложные починки своего инструмента, не довѣряя своего кла-

¹⁾ Самоновѣйшіе теоретики музыки отрицаютъ за церковными ладами право на самостоятельное существованіе наряду съ миноромъ и мажоромъ. Повидимому для такихъ знатоковъ исторіи музыки дѣятельность Листа въ этой области представляется чѣмъ то лишеннымъ серіознаго значенія. Если-бы они внимательнѣе изучили духовныя композиціи Листа и ченія. Если-бы они свободнаго отъ такого рода „консерватизма“, то легко Брамса, тоже не свободнаго отъ такого рода „консерватизма“, то легко смогли бы убѣдиться въ томъ, какъ тонко передавались при помощи этихъ церковныхъ ладовъ, претворенныхъ въ духъ современной гармоніи, различные настроенія у Листа.

вира никому. Онъ очень живо интересовался всякими новыми открытиями въ этой области. Наряду съ объемистымъ клавесиномъ, который имѣлъ три клавиатуры (мануала), разнившихся между собой на октаву и помѣщавшихъ одна надъ другой, и рядъ педалей (ножную клавиатуру), съ его немного однообразнымъ тономъ, который напоминалъ собой звукъ органа, во времена Баха былъ въ ходу еще маленькій клавихордъ, нѣжный, трепетный, мечтательный, весь созданный для передачи интимныхъ задушевныхъ настроеній, и въ этомъ отношеніи совершенно незамѣнимый. Мастеръ пользовался первымъ изъ нихъ исключительно на своихъ концертахъ, для оркестровыхъ аккомпаниментовъ, въ своихъ тщательно обработанныхъ большихъ пьесахъ для клавира. Однако и клавихордъ играетъ у него значительную роль. Нѣкоторыя пьесы изъ „Wohltemperirtes Klavier“ (какъ напримѣръ прелюдія и fuga Es-moll (I ч.) и F-moll (II ч.), такъ глубоко насъ волнующія и столь не похожія другъ на друга по своему характеру) были по существу своему связаны съ клавихордомъ ¹⁾. Однако, если клавесинъ не былъ достаточно тонкимъ инструментомъ для передачи эмоциональнаго содержанія Баховскихъ пьесъ, то зато идеи Баха были слишкомъ грандіозны, слишкомъ глубоки и значительны для игры на клавихордѣ. При жизни Баха въ музыкальный обиходъ вошелъ еще третій родъ клавира: клавиръ съ молоточками (Hammerklavier). Его другъ Готфридъ Зильберманъ, знаменитый строитель органовъ и клавировъ, удостоился похвалы Іоганна Себастьяна за конструированное имъ по италіанскимъ образцамъ фортепіано ²⁾. Впрочемъ Бахъ самъ дѣлалъ попытки видоизмѣнить и улучшить нѣсколько прерывистый тонъ клавесина и по его указаніямъ былъ построенъ, напримѣръ, болѣе совершенный по своей конструкціи лютневый клавесинъ.

Если прибавить къ этому, что Бахъ не только владѣлъ всѣми звуковыми сокровищами своего органа и умѣлъ инструментовать свои хоралы при помощи регистровъ и мануаловъ, какъ оркеструютъ большія партитуры, но въ совершенствѣ изучилъ также и технику постройки этого царя инструментовъ, что его „ревізіи и заключенія“ были въ высшей степени поучительны, и что онъ придумалъ новую большую віолу (Viola romposa съ віолончельнымъ строемъ и пятой струной е¹), на которой легче

¹⁾ Но зато въ Wohltemperirtes Klavier есть рядъ пьесъ, несомнѣнно написанныхъ для клавесина, что даетъ г-жѣ Ландовской основаніе утверждать (въ статьѣ въ Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 78), что весь сборникъ написанъ именно для этого инструмента. *Примѣчаніе переводчика.*

²⁾ Творчество Бетховена и Листа окончательно закрѣпило за современнымъ родею его большой и выразительный тонъ. Признавъ, что содержаніе Баховской клавирной музыки кроется глубоко подъ поверхностью механической октавной дублировки, только и доступной клавесину, мы отклонимъ разъ навсегда педантическія пожеланія нашихъ историковъ музыки, требующихъ, чтобы возвратились къ бѣдной звучности старинныхъ клавировъ при передачѣ Баховскихъ пьесъ.

исполнялось быстрое движеніе фигурированныхъ басовъ въ партіи струнныхъ, что онъ вообще обладалъ дивнымъ слухомъ, то мы должны признать, что нашъ мастеръ владѣлъ такими богатыми средствами для музыкальнаго творчества, которыми наврядъ ли располагалъ кто либо, кромѣ него, изъ нашихъ великихъ композиторовъ.

31.

Въ своемъ похвальномъ словѣ Геснеръ говоритъ о дирижерскомъ талантѣ Баха, о его умѣни подчинять оркестръ своей волѣ и воодушевлять его своими идеями. Надо имѣть въ виду, что Баху часто приходилось исполнять чрезвычайно отвѣтственный аккомпаниментъ даже въ очень сложныхъ композиціяхъ. Этотъ аккомпаниментъ исполнялся въ церкви на органѣ, а въ концертной камерной музыкѣ на чембалло. По описанію Баховскихъ учениковъ аккомпаниаторъ, избранный изъ числа самыхъ талантливыхъ, старался сыграть по возможности болѣе разнообразный и богатый аккомпаниментъ, ибо иначе могло случиться, что „руки Баха внезапно опускались на клавиатуру и, не стѣсняя впрочемъ играющаго, помогали ему разукрасить свой аккомпаниментъ богатыми гармоніями“. Мы узнаемъ далѣе, что разработанный подъ руководствомъ мастера, однимъ изъ учениковъ его, аккомпаниментъ еще въ болѣе поздніе годы считался образцомъ недосягаемаго искусства и самъ по себѣ составлялъ законченное художественное цѣлое.

Легко понять, чего требовалъ Бахъ отъ творческой фантазіи аккомпаниатора. Для него аккомпаниментъ былъ импровизаціей высшаго вдохновенія и потому музыканты, берущіеся за обработку музыкальнаго сопровожденія въ его пьесахъ, должны обладать особой чуткостью въ воспріятіи его идей, тѣмъ паче, что басы у него нерѣдко даже не снабжены цифровкой.

Музыкальное сопровожденіе Баха вовсе не состояло изъ простыхъ скудныхъ аккордовъ, а было основано (особенно въ сольныхъ номерахъ съ цифрованнымъ басомъ) на примѣненіи самостоятельныхъ мелодій и ихъ разработкѣ. „Кто хочетъ узнать, что такое утонченное музыкальное сопровожденіе, въ видѣ генераль-баса, тотъ пусть постарается услышать мѣстнаго капельмейстера господина Баха, который умѣетъ прекрасно сопровождать генераль-басомъ всякое соло, по причинѣ чего слушателю часто кажется, что онъ играетъ своей правой рукой цѣлый концертъ, мелодія котораго имъ была написана уже заранѣе“, говоритъ Мицлеръ. Увы, еще теперь многіе музыканты полагаютъ, что гораздо проще и удобнѣе разрѣшать вопросъ объ аккомпаниментѣ Баха въ духѣ шаблонной италіанской манеры или, въ лучшемъ случаѣ, въ стилѣ Генделевского генераль-баса.

Аккомпаниментъ играетъ важную роль почти во всѣхъ произ-

веденіяхъ мастера (за исключеніемъ пьесъ для органа, клавира и инструментальныхъ соло), такъ что даже клавирные концерты требуютъ, кромѣ струннаго оркестра, еще и аккомпанирующаго инструмента.

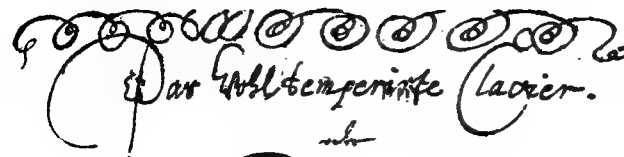
32.

Разсматривая вопросъ о генераль-басовомъ аккомпаниментѣ, мы затрагиваемъ область педагогической дѣятельности Баха. Ученіе о гармоніи было для него лишь ученіемъ объ аккомпаниментѣ, о генераль-басѣ. Теоретическія новшества въ духѣ Рамо (1722), съ которыми онъ такъ близко соприкасался на практикѣ, его интересовали очень мало. До насъ дошелъ рукописный сборникъ одного изъ его учениковъ подъ заглавіемъ: „Правила и указанія господина Іоганна Себастіана Баха въ Лейпцигѣ для четырехголосной игры аккомпанимента, или генераль-баса“. Трактатъ напечатанъ у Спитта ¹⁾. Сборникъ начинается съ установленія общихъ понятій и переходитъ затѣмъ къ перечисленію примѣровъ и практическихъ правилъ, весьма либеральныхъ по сравнению со страшными законами генераль-баса, установленными знаменитыми консерваторіями. Тутъ можно найти поступенно поднимающіяся вверхъ „скрытыя октавы“, ходы на увеличенную секунду. Впрочемъ, ни для кого нѣтъ тайны, что многіе цифрованные басы Баха совсѣмъ не согласуются съ рѣшительными приказаніями генеральнаго штаба нашихъ учителей гармоніи. Такъ, на примѣръ, Бахъ вовсе не считаетъ своимъ непремѣннымъ долгомъ разрѣшать септиму доминантъ-септъ-аккорда въ басу „нисхожденіемъ по ступенямъ“.

Впрочемъ, вся теоретическая часть этого трактата опирается на одну книгу, которую Бахъ, быть можетъ, изучалъ еще въ бытность свою въ Люнебургѣ, и всегда оставался вѣрнымъ ея принципамъ, несмотря на смѣлость своихъ гармоническихъ новшествъ. Книга эта была „Музыкальное руководство“ Ф. З. Нидта, часть I-я, Гамбургъ 1700.

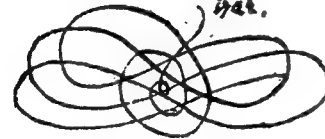
Упражненія по контрапункту Бахъ начиналъ со своими учениками сразу съ четырехголосныхъ хораловъ, причемъ основой для „голосоведенія“ и полифоніи служила разнообразная „современная“ гармонія. Контрапунктъ же былъ лишь средствомъ къ цѣли.

¹⁾ Въ Bach Jahrbuch 1909 появилась статья, оспаривающая фактъ, что въ этой тетради записаны правила, изложенныя Бахомъ. При этомъ авторъ съ чисто схоластическимъ педантизмомъ старается отыскать различныя ошибки, указываетъ на допущенные якобы мастеромъ параллельныя квинты, которыя при ближайшемъ разсмотрѣніи вовсе не оказываются таковыми. Вообще весь этотъ споръ совершенно безплоденъ: параллельныя квинты можно найти у Баха не только въ его небрежно сдѣланныхъ аккомпаниментахъ, но и въ его тщательно выписанной музыкѣ.



Praeludie, 2

Fugen auf alle Töne des Semitonie,
 Es ist tertium majorem als 11te die unten
 geht, als ein tertium minorem u. d. e.
 Als die Fortsetzung. Zum
 Nutzen des Gehörigen der Eiferigen
 Anzusehen, dass sie sich selbst in der
 die für Habit gemacht, zu setzen
 Gedächtnis aufzugeben
 zu verfertigen von
 Johann Sebastian Bach.
 in Leipzig.
 1722.



Заглавный листъ къ „Das wohltemperierte Klavier“.

Бахъ часто насмѣхался надъ фугами старыхъ, трудолюбивыхъ, великихъ контрапунктистовъ, работы которыхъ онъ называлъ сухими, педантичными и безжизненными. Рихардъ Вагнеръ, какъ извѣстно, отдавалъ предпочтеніе Штраусовскимъ вальсамъ надъ извѣстнымъ сортомъ ученыхъ контрапунктическихъ композицій.

Педагогическая дѣятельность Баха стояла на той же высотѣ, какъ и его артистическая, что доказываютъ его „сборники пьесъ для клавира“, написанные имъ одинъ—для старшаго сына и два—для второй супруги ²⁾, вообще всѣ его композиціи для клавира и органа.

Начиная съ малыхъ прелюдій, инвенцій и симфоній и кончая сборникомъ прелюдій и фугъ для клавира, отъ сборника органныхъ пьесъ до большихъ органныхъ прелюдій и фугъ („въ упражненіяхъ для клавира“), мы можемъ прослѣдить постепенно весь ходъ развитія успѣховъ, сдѣланныхъ учениками нашего мастера. Девизъ, помѣщенный въ „anfahender Organist“, „только во славу Господа и на поученіе ближняго своего“, можетъ послужить девизомъ для всѣхъ его композицій.

Для новой клавирной техники, созданной Бахомъ, нужна была иная аппликатура, чѣмъ та, которая примѣнялась до тѣхъ поръ. Уже французъ Фр. Куперэнъ въ своей книгѣ „l'art de toucher le clavecin“ указалъ на необходимость примѣненія въ игрѣ большаго пальца, который совершенно бездѣйствовалъ у виртуозовъ прежней эпохи, и Бахъ сталъ систематически пользоваться имъ, отводя ему, какъ говоритъ Форкель, главную роль. Въ постановкѣ руки піаниста Бахъ произвелъ радикальный переворотъ. Его сынъ Филиппъ Эмануиль опирается въ своей книгѣ „Опытъ правильной методы игры на клавиръ“ (часть I-я, 1753) на методъ отца.

Только въ одномъ пунктѣ, касающемся клавирной техники, Филиппъ Эмануиль не сходится со своимъ отцомъ: онъ совершенно отрицательно относится къ подкладыванію и перекладыванію средняго пальца, что еще и понынѣ часто наблюдается въ игрѣ органистовъ. Отецъ его, несмотря на всѣ инныя новшества, внесенныя имъ въ технику піаниста, не пожелалъ отказаться отъ такого пріема старой манеры игры, какъ это видно изъ „сборника пьесъ для клавира“, сочиненный имъ для В. Фридемана. Такимъ образомъ методъ нашего мастера представляетъ играющему большую свободу, но вмѣстѣ съ тѣмъ содержитъ въ себѣ элементы самаго послѣдняго слова техники. Только та разнообразная техника піанизма, которая была создана Бахомъ и понынѣ еще составляетъ высшее достоинство рояля, давала возможность исполнять съ полнымъ совершенствомъ его произведенія. Лишь примѣненіемъ Баховскихъ правилъ можно было до-

¹⁾ Иос. Шрейеръ, въ статьѣ своей помѣщенной въ *Bach Jahrbuch* (1906), высказываетъ сомнѣніе въ томъ, чтобы оба послѣднія сборники, написанныя въ 1722 и 1725 году, предназначались для жены Баха и приводитъ довольно вѣскія доказательства противъ такого предположенія.

биться выразительной передачи побочныхъ голосовъ и той бравурной виртуозности въ исполненіи пассажей, трелей, даже двойныхъ трелей, которая была совершенно недоступной для артистовъ другой школы. Прибавимъ къ этому, что, по словамъ Форкеля, Бахъ при исполненіи собственныхъ своихъ композицій бралъ обыкновенно очень оживленные темпы и постараемся представить себѣ весь блескъ его искусства импровизацій, ту жизнерадостную виртуозность, съ какой написаны его токкаты, прелюдіи, каприччіо и многія свободныя фуги. И тогда, манера письма другого мастера Франца Листа, фортепіанныя произведенія котораго подвергались столькимъ незаслуженнымъ нападкамъ, покажутся намъ противоположнымъ полюсомъ всего піанизма. Бахъ и Листъ это альфа и омега художественнаго міра рояля, какъ очень удачно замѣтилъ однажды Ф. Бузони. Оба они были неутомимыми, гениальными „педагогами“ въ области своего искусства.

Введение въ изученіе произведеній І. С. Баха.

33.

Бахъ во всѣ періоды своей дѣятельности считалъ „урегулированную во славу Божію музыку“ конечной цѣлью своего творчества. Однако-жъ намъ не слѣдуетъ понимать его словъ слишкомъ узко и односторонне, съ точки зрѣнія современнаго печальнаго положенія дѣлъ въ церковной музыкѣ, или въ духѣ воззрѣній на нее извѣстныхъ духовныхъ дѣятелей, которые считаютъ патентованными представителями идеи общины лишь хоры, составленные изъ крестьянъ, музыкально совершенно неразвитыхъ, и въ музыкантахъ, пѣвчихъ, получающихъ жалованье, видятъ какой то посторонній, ненужный для церкви элементъ.

Духовныя композиціи Баха это высшія достиженія музыки всѣхъ временъ. Хотя его творчество тѣсно связано съ нѣмецкой духовной пѣснью, но оно тѣмъ не менѣе объемлетъ собой все искусство своего времени и дѣйствительно представляетъ вершину того, что подъ именемъ высшихъ формъ художественнаго творчества живетъ и жило въ церкви и внѣ ея.

Истинная сущность нѣмецкаго искусства выявилась въ простыхъ формахъ пѣсни и танца. Нѣмецкіе евангелическіе молитвенники содержатъ въ себѣ благороднѣйшія церковныя и свѣтскія народныя пѣсни. Обработка этихъ мелодій для хора, лютни, а особенно для органа, составляла главную задачу твор-

чества нѣмецкихъ мастеровъ, обращавшихся въ своихъ исканіяхъ новыхъ формъ къ италіанской музыкѣ.

Стремленіе претворить въ своемъ искусствѣ новыя формы, заимствованныя изъ Италіи, создать гармонию между ними и идеями, рожденными германскимъ гениемъ, было основнымъ мотивомъ художественной дѣятельности Баха. Твердо опираясь на родную почву и никогда не покидая ея, онъ завоевалъ весь міръ.

Бахъ отводитъ въ русло своей церковной музыки италіанскіе духовные и камерные концерты, французскія увертюры, чаконны, пассакальи и многія имъ подобныя формы. Всѣ средства художественной выразительности въ оркестровой музыкѣ, даже тѣ изъ нихъ, которыя были созданы италіанской оперой и знакомы намъ нынѣ лишь въ искаженномъ видѣ, служили Баху для его великихъ цѣлей. Въ видѣ вступлений онъ часто предпосылаетъ своимъ кантатамъ болѣе поздняго періода концертныя „симфоніи“. Эти симфоніи, впрочемъ, состояли изъ одной только части, вдохновленной мотивами духовнаго пѣснопѣнія, и только иногда заключали въ себѣ цѣлый трехчастный камерный концертъ. Инструментальный концертъ Баха тѣсно связанъ съ его церковной музыкой. Форкель пишетъ: „Въ эпоху Баха во время причастія обыкновенно исполнялся концертъ, или соло на какомъ либо инструментѣ. Бахъ часто самъ сочинялъ подобнаго рода пьесы и старался придать имъ такой характеръ, чтобы исполнитель могъ выдѣлиться своей игрой“. Поэтому онъ вводитъ благородную чаконну для скрипки въ томъ мѣстѣ литургіи, гдѣ теперь даже самый скромный органистъ старается вызвать своей музыкой въ сердцѣ слушателя „священный трепетъ и глубокій восторгъ“, въ тотъ моментъ, когда за алтаремъ свершается таинство Причастія. Иной разъ онъ со смѣлымъ дерзновениемъ гения передаетъ исполненіе чаконны и французской увертюры хору, или заставляетъ оркестръ и хоръ чередоваться при исполненіи послѣдней части. Всѣ разнообразныя формы тогдашней музыки, полныя у него живого содержанія, примѣняются Бахомъ въ кантатахъ, въ непосредственной связи съ поэтическими идеями текста. Пусть, на примѣръ, кажется загадочнымъ, что общаго между хоромъ церковной кантаты: „Да прійдетъ Искупитель народовъ“, стариннѣйшимъ гимномъ „Veni redemptor gentium“, и формой французской увертюры, — разсмотрѣніемъ поэтического содержанія его разрѣшаетъ наше недоумѣніе. „Приди Спаситель всѣхъ народовъ“ (Maestoso, $\frac{4}{4}$), а затѣмъ 3 строка „И возликуетъ вся земля“ (gai—оживленно, весело, $\frac{3}{4}$).

Даже живой разнообразной ритмикой танцевъ, которымъ Бахъ сумѣлъ придать въ своихъ „партіяхъ“, сюитахъ, камерной и оркестровой музыкѣ, характеръ высшаго художественнаго совершенства, онъ пользуется въ церковной музыкѣ для передачи тѣхъ, или иныхъ поэтическихъ идей текста. Съ танцевальной ритмикой мы встрѣчаемся въ его композиціяхъ для органа, въ хорахъ, особенно же часто въ инструментальныхъ

и вокальных соло. Бахъ совершенно вѣрно понималъ, что церковные хоралы въ видѣ народной пѣсни гораздо сильнѣе и непосредственнѣе дѣйствуютъ на сердце слушателя, чѣмъ тогда, когда они робко слѣдуютъ за навязаннымъ имъ извнѣ текстомъ Священнаго Писанія, и что даже церковъ не въ силахъ измѣнить настоящаго характера гальярды, balletto, виланеллы, „веселыхъ и пріятныхъ для уха“.

Такимъ образомъ мы съ полнымъ правомъ можемъ сказать, что между стилемъ церковныхъ и свѣтскихъ композицій Баха не существуетъ рѣзкой грани: вся разница въ характерѣ тѣхъ, или иныхъ композицій обусловливается исключительно особенностями избранной мастеромъ темы. Только мелкимъ педантизмомъ объясняется желаніе ортодоксально настроенныхъ поклонниковъ Баха, найти какія то слова оправданія для очаровательныхъ дуэтовъ между Христомъ и невѣстой, вѣрующей въ него душой, содержащихся въ нѣсколькихъ его кантатахъ, піэтистическаго характера. И только нечуткій слухъ можетъ требовать исключенія этихъ дуэтовъ, мѣстами напоминающихъ пѣвца нѣжной любви Моцарта, за ихъ свѣтскій стиль изъ церковныхъ кантатъ. Настоящей церковной, а не „домашней“ духовной музыкой являются даже тѣ его кантаты для вокальнаго соло, которыя ужъ совершенно чужды духовнымъ пѣснопѣніямъ.

Что касается органа, то онъ вовсе не находится у Баха въ исключительномъ подчиненіи церковному обряду. Глубоко и поэтично мастеръ передаетъ въ звукахъ органныхъ хораловъ мистическое содержаніе христіанскихъ догмъ. Но наряду съ ними мы знаемъ его камерную музыку для органа, его токкаты и прелюдіи, ни въ чемъ не уступающія наиболѣе утонченнымъ пьесамъ для клавира. Единымъ кольцомъ всѣ отдѣльныя композиціи Баха сдерживаются фугой: ея величавые звуки также совершенно передаютъ инструментальныя концепціи Баха, какъ Бетховенскія симфоніи идеи послѣдняго

34.

Во времена Баха всякое серіозное искусство имѣло право на существованіе лишь въ рамкахъ церковности, а главнымъ нервомъ церковной музыки у лютеранъ былъ органъ. На немъ исполнялись духовныя пѣснопѣнія, послужившія основой для новыхъ формъ, новыхъ художественныхъ образовъ. Подобно тому, какъ рояль во многихъ отношеніяхъ является подготовительной ступенью къ органу, такъ и занятіе камерной и оркестровой музыкой имѣло въ виду лишь служеніе церкви. Но именно Баху, который съ одинаковымъ благоговѣніемъ творилъ во славу Божію какъ церковную, такъ и камерную и оркестровую музыку, было суждено освободить ее отъ господства церковности и придать ей такое самостоятельное значеніе, настолько глубоко развить ея основныя идеи, что дальнѣйшая работа надъ

его художественнымъ наслѣдіемъ казалась для ближайшихъ преемниковъ мастера непосильной задачей. Только одному Бетховену, исходившему изъ совершенно иныхъ художественныхъ идей, дано было создать такой же храмъ міровой, универсальной музыки. Центромъ внѣцерковнаго искусства Баха мы можемъ считать клавиръ и съ разсмотрѣнія его композицій для этого инструмента мы начнемъ обзоръ произведеній нашего мастера.

35.

Лучшимъ образцомъ богатыхъ своимъ художественнымъ содержаніемъ клавирныхъ композицій Баха могутъ служить его сборники пьесъ для клавира, написанные мастеромъ, съ педагогической цѣлью, для старшаго сына (1720) и второй его жены (начатые въ 1722 и 1725 годахъ). Эти сборники содержатъ преамбулы и прелюдіи, танцы и сюиты, варіаціи, фуги, духовныя пѣснопѣнія, разнообразныя по своимъ краскамъ, богато орнаментированныя, и рядъ другихъ композицій, служащихъ какъ бы подготовительными упражненіями для игры на органѣ, пѣсни съ генераль-басомъ, для изученія искусства аккомпанимента, столь необходимаго для піаниста. О нѣсколькихъ случайныхъ композиціяхъ для клавира, написанныхъ по тому, или иному поводу, мы говорили уже выше. Въ веймарскомъ періодѣ своего творчества Бахъ пользовался клавиромъ для того, чтобы изучать основательно концерты въ италіанскомъ вкусѣ. Для этой цѣли онъ обрабатывалъ для клавира скрипичные концерты знаменитаго италіанскаго маэстро Вивальди, жившаго одно время также въ Германіи. Однако-жъ его транскрипціи не были рабскими переложеніями, и, какъ показываютъ оригиналы, Бахъ своей глубокой обработкой главныхъ темъ сумѣлъ вдохнуть въ нихъ новую жизнь. Тоже самое можно сказать о его фугахъ, сдѣланныхъ имъ по готовымъ образцамъ, композиціямъ нѣмецкихъ мастеровъ, или о клавирныхъ и органныхъ фугахъ по образцамъ Легренци, Альбини и др., въ сущности говоря, только Бахъ исчерпываетъ дѣйствительно идейное содержаніе ихъ тематическаго матеріала. Часто фуги Баха въ два или три раза длиннѣе своихъ прототиповъ, всегда ярки и интересны, между тѣмъ, какъ небольшіе по своему объему оригиналы кажутся часто, напротивъ того, вялыми и утомительно длинными. (Ed. P. № 217; ср. № 214, стр. 12; № 216, стр. 28). Во время своего пребыванія въ Веймарѣ Бахъ написалъ большое количество токкатъ, фугъ и фантазій (напр., Ed. P. № 211, стр. 4, отрывки изъ № 212 и 214), необычайно богатыхъ новыми музыкальными идеями. Мы можемъ прослѣдить по этимъ очаровательнымъ пьесамъ, которыя онъ въ послѣдствіи неоднократно перерабатывалъ, какъ Бахъ все болѣе и болѣе овладѣвалъ виртуозной стороной искусства, подчиняя его постепенно своему художественному идеалу. *Variazioni alla maniere italiana* (Ed. P. № 215, стр. 12)

серіозность и чистоту формы Баха, то только юнымъ, чутким суждено было въ наши дни понять, какое богатство образов и средствъ выраженія кроется въ клавирныхъ композиціяхъ мастера. Каждая прелюдія и fuga носить ярко выраженный индивидуальный характеръ: грація, нѣжность, юношескій задоръ, радость, высокій полетъ мысли, грустная жалобы, меланхолія, даже жажда смерти—весь этотъ сложный міръ душевныхъ переживаній находитъ свое гармоничное выраженіе въ его прелюдіяхъ и fugaхъ. Впрочемъ многія отдѣльныя пьесы стоятъ выше сферы субъективныхъ ощущеній. Наша общая характеристика Баховскаго сборника для темперированнаго клавира можетъ быть отнесена ко всѣмъ вообще fugaмъ мастера: каждая изъ нихъ облечена въ особую форму, органически связанную съ ея эмоциональнымъ содержаніемъ. Fuga Баха представляетъ собой зрѣлый плодъ, выросшій изъ зерна-темы, и является логически послѣдовательнымъ выводомъ изъ нея. Колоссальное же мастерство служило для него всегда лишь средствомъ къ цѣли, а не самой цѣлью, какъ это можетъ показаться при поверхностномъ знакомствѣ съ ними. Напримѣръ *Cis-moll'*ная тройная fuga въ первой части такъ же подчиняется одной лишь внутренней логикѣ, развитію и борьбѣ душевныхъ эмоций, какъ какая-нибудь совершенно свободная въ лѣпкѣ звукового матеріала прелюдія. Въ первой изъ нихъ каждая нота неразрывно связана съ темой, во второй преобладаетъ свободное движеніе звуковъ. Прелюдія чрезвычайно разнообразна по характеру своего письма, переходящаго то въ простую гомофонію, то въ сложнѣйшую полифонію. Это единственный примѣръ во всей исторіи музыки, чтобы такіа сложныя настроенія находили бы свое законченное выраженіе въ столь мелкихъ формахъ¹⁾. Нашъ современный рояль гораздо глубже передаетъ содержаніе Баховскихъ пьесъ, чѣмъ инструменты его эпохи. Кромѣ того намъ ничто, вѣдь, не мѣшаетъ снабдить современный рояль второй клавиатурой и педалью. Другого мнѣнія на этотъ счетъ придерживается, конечно, часть профессоровъ, изучающихъ творчество Баха, полагая, что сами они воспринимаютъ музыку мастера болѣе тонко, чѣмъ артисты, исполняющіе его произведенія. По ихъ мнѣнію только тогда создастся достойный генія музыкальный культъ его твореній, когда его пьесы будутъ вновь исполняться на старинныхъ клавиринахъ. По авторитетному разъясненію ученыхъ изслѣдователей Бахъ не любилъ даже клавихорда за чрезмѣрную „чувствительность“ его звука: умѣніе выражать свои чувства въ музыкѣ составило удѣлъ болѣе сентиментальной эпохи. Такимъ образомъ Бахъ представляется имъ чѣмъ то въ родѣ музыкальнаго ремесленника, который съ утра до вечера сидѣлъ за своимъ кла-

¹⁾ Въ изданіи Петерса слѣдуетъ предпочесть редакцію Кролля (а не Черни). Пользуюсь случаемъ, чтобы указать на мало знакомыя у насъ въ Германіи изданія Роберта Франца и О. Дрезеля.

Sinfonia is.



15-я Симфонія юг. Себ. Баха.
Берлин. Королев. музикальна бібліотека.

вицибаломъ и терпѣливо разрабатывалъ тактъ за тактомъ свои композиціи. О передачѣ эмоціональнаго содержанія своихъ пьесъ Бахъ, по ихъ словамъ, заботился меньше всего—это все, вѣдь, новомодныя выдумки.

37.

Начиная съ 1726 года Бахъ сталъ печатать, въ видѣ отдѣльныхъ выпусковъ, „въ изданіи автора“, свой „опусъ 1“. Въ совершенно законченномъ видѣ его сборникъ появился на свѣтъ въ 1731 году и былъ озаглавленъ имъ слѣдующимъ образомъ: „Упражненія для клавира, состоящія изъ прелюдій, аллемандъ, курантъ, сарабандъ, жигъ, менуэтовъ и другихъ галантныхъ пьесъ, написанныхъ для удовольствія любителей музыки“. Мы видимъ, что даже послѣ окончанія своихъ серіозныхъ пьесъ изъ „Wohltemperirtes Klavier“, инвенцій и симфоній (не считая вокальныхъ вещей) Бахъ все же не рѣшается выступить публично въ качествѣ композитора. Онъ самъ былъ предпринимателемъ, а его издатель лишь скромнымъ посредникомъ.

Въ свой первый опусъ Бахъ только изъ дѣловыхъ соображеній включилъ галантныя пьесы, выбравъ изъ нихъ лишь самыя прекрасныя жемчужины изъ „курса игры на клавиръ“. Мы говоримъ здѣсь о сюитѣ, или партитѣ.

Подобно тому, какъ мы теперь играемъ часто по вечерамъ въ кругу друзей партію въ карты, такъ во времена Баха въ цехѣ музыкантовъ играли партію музыки. Она состояла изъ послѣдовательно связанныхъ между собой танцевъ разнаго типа. Національно нѣмецкій характеръ носилъ лишь „нѣмецкій танецъ“, который въ тѣ времена униженія Германіи, принужденъ былъ принять чужеземное названіе аллеманды. Она состояла изъ двухъ частей, написанныхъ въ четномъ и нечетномъ размѣрѣ. Нечетная часть съ теченіемъ времени перешла въ куранту, такъ что послѣдняя составляла въ послѣдствіи какъ бы вторую часть аллеманды. Всѣ культурные народы той эпохи вносили свою лепту въ эту танцевальную сюиту. Тридцатилѣтняя война особенно благопріятствовала созданію такихъ партій, и они являются, такъ сказать, художественными визитными карточками, оставленными въ Германіи французами, англичанами, италіанцами, испанцами, поляками и скандинавами. И такъ какъ другіе способы общенія были въ тѣ времена очень затруднительны, да и народы не понимали, и не хотѣли понимать другъ друга, то языкъ музыки сдѣлался наиболѣе яснымъ, наиболѣе доступнымъ способомъ для сближенія людей между собой. Своей художественной обработкой танцы были, однако, обязаны не городскимъ музыкантамъ, а сѣверно-нѣмецкимъ мастерамъ, писавшимъ для клавира. Они обрабатывали танцы, контрастировавшіе между собой, но одинаковые по тональности, соединяя ихъ въ циклы, носившіе общее названіе „партіи“. Что въ эти партіи входили также и пьесы

варіаційного характеру, доказують італіанскія органнія партити (партита—італіанское названіе партіи). Различные танцы служили также образцомъ для варіацій и мы имѣемъ, напри- мѣръ, сюиту Букстегуде на тему хорала „на Господа я уповаю“, состоящую изъ сарабанды, куранты и жиги. Отъ нѣмцевъ худо- жественная обработка танца перешла къ французамъ, проявив- шимъ много артистической тонкости (выгодно отличавшей ихъ въ этомъ отношеніи отъ италіанцевъ) въ разработкѣ ритми- ческихъ элементовъ.

Партія вошла въ исторію музыки подъ названіемъ сюиты, и имя это сохранилось навсегда за данной художественной формой, несмотря на то, что Бахъ старался установить пра- вильное названіе, озаглавивъ свои оркестровыя сюиты парти- тами. Тѣмъ не менѣе мы неизмѣнно говоримъ о сюитахъ для клавира, о малыхъ, или французскихъ, большихъ, или англій- скихъ и, наконецъ, нѣмецкихъ сюитахъ Баха. (Е. Р. № 202—206).

Въ этихъ клавирныхъ сюитахъ Бахъ захватываетъ всю область сюиты вообще, возводитъ изъ нихъ дивное архитек- турное цѣлое, и только различныя сонаты болѣе позднихъ ма- стеровъ оказались достойными сравненія съ ними.

Французскія сюиты обязаны своимъ происхожденіемъ тѣмъ галантнымъ пьесамъ, которыя Бахъ, по всей вѣроятности, писалъ „для развлечения“ своей второй супруги и включилъ ихъ въ ея клавирный сборникъ. Англійскія сюиты по своему основному характеру носятъ болѣе симфоническую окраску и были, вѣ- роятно, написаны мастеромъ по заказу какого то англичанина. По существу же оба рода сюитъ ничѣмъ не отличаются другъ отъ друга. Ихъ составныя части суть: аллеманда, куранта (отъ которой отвѣтвляется ея италіанская модификація—сог- gente), сарабанда, жига. Между сарабандой и жигой, медленнымъ испанскимъ и быстрымъ англійскимъ танцемъ, мы встрѣча- емъ еще буррэ, менуэтъ, пассапье, или гавоть, часто под- рядъ два танца одинаковаго характера. Французскія сюиты болѣе пестры по ритмикѣ (англэзъ, полонезъ, Loure, и даже трехголосное тріо въ двухголосномъ менуэтѣ). Въ качествѣ вступленія Бахъ предпосылаетъ своимъ англійскимъ сюитамъ прелюдіи, часто довольно значительныхъ размѣровъ и всегда индивидуальныя по формѣ. Вставные танцы этихъ сюитъ отли- чаются простотой и естественностью, а главные номера—уто- ченностью и художественностью построения. Несмотря на всю искусность полифонической разработки танцевъ они все же сохраняютъ у Баха свою особую остроту ритмики. Аллеманда „представляетъ намъ довольно и радостное настроеніе, вызван- ное созерцаніемъ порядка и душевной умиротворенностью“, говоритъ Маттесонъ. Таковъ и преобладающій характеръ этого танца у Баха, что отчасти зависитъ отъ ея двухчастной формы въ 8, 12 и 16 тактовъ, которой придерживается нашъ мастеръ. Болѣе оживленный характеръ носить слѣдующая за ней куранта,



Гавоть изъ третьей французской сюиты G-dur.

написанная въ размѣрѣ $\frac{6}{4}$, пикантно переходящемъ къ концу въ $\frac{3}{2}$. Въ курантѣ такъ-же, какъ и въ аллемандѣ Бахъ сохраняетъ спокойныя пропорціи отдѣльныхъ частей. Если, по словамъ Маттесона, куранты выражаютъ надежду, то сарабанды Баха, облеченныя въ одѣянія торжественнаго, спокойно шествующаго испанскаго танца, дышатъ глубокой вѣрой... Благоговѣйно внимаемъ мы темамъ пѣсенъ (аріетъ) въ послѣднихъ фортепіанныхъ сонатахъ Бетховена. Въ дивныхъ, гармонически богатыхъ, мелодически мягкихъ и задушевныхъ сарабандахъ Баха изъ его англійскихъ сюитъ, мы имѣемъ идеальное подобіе позднѣйшихъ аріетъ творца девятой симфоніи. Часто эти два танца служатъ мастеру темами для варіацій (Doubles), которыя у Баха всегда отличаются глубиной и содержательностью. Иногда въ сюитѣ встрѣчаются двѣ сарабанды (съ различнаго рода украшеніями, выборъ которыхъ представлялся исполнителю въ зависимости отъ особенностей клавира), изъ которыхъ только одна предназначалась для исполненія. Послѣдняя часть сюиты, жига легкомысленнаго трехдольнаго размѣра ($\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ или составленнаго изъ тріолей $\frac{4}{4}$), разрабатывалась въ фугированномъ стилѣ уже предшественниками Баха, къ которымъ примыкаетъ въ данномъ случаѣ и нашъ мастеръ. Здѣсь свершается сліяніе танца и фуги въ одно единое, полное живого движенія цѣлое, нисколько не искажающее, впрочемъ, основного характера жиги.

38.

Только уже будучи авторомъ шести партитъ, завершающихъ это дивное зданіе сюитъ для клавира, Бахъ рѣшился выпустить въ свѣтъ свой опусъ первый. Не покидая нигдѣ почвы народной пляски, нашъ мастеръ оцѣниваетъ съ точки зрѣнія высшихъ художественныхъ требованій танцы всѣхъ народовъ, принявшихъ участіе въ составленіи его сюитъ, и приходитъ къ заключенію, что пальма первенства принадлежитъ нѣмцамъ. Своими шестью партитами и одной, напечатанной впослѣдствіи отдѣльно, Бахъ создалъ недостижимо прекрасные образцы и довелъ старое классическое искусство до высшаго художественнаго совершенства, нигдѣ не повторяя того, что уже было сказано старыми мастерами. Бахъ углубляетъ содержаніе этихъ танцевъ, раскрывая, такимъ образомъ, искусству новые пути и создаетъ особый типъ сюиты. Въ качествѣ вступительной части наряду съ прелюдией въ одной изъ сюитъ встрѣчается вычурная, своеобразно построенная *симфонія*, переходящая отъ гордаго *grave-adagio* къ мелодическому оживленному *andante* (*c-moll*), съ послѣдующимъ разнообразно фугированнымъ аллегро; въ другихъ—*фантазія*, цѣльная и пропорціональная по формѣ, французская *увртюра*, широко написанная *преамбюль*, содержащая также и концертирующіе элементы, и, наконецъ, какъ воспоминаніе о прежнихъ временахъ, мы встрѣчаемъ здѣсь

и токкату, отчеканенную очень рельефно и характерно. Аллеманда тоже сильно разнится отъ прежняго типа: за ея внѣшнимъ спокойствіемъ у Баха скрывается сильное внутреннее движеніе. Форма ея чрезвычайно расширена (въ одномъ случаѣ она заключаетъ въ себѣ даже 24 + 32 такта). Куранта и корренте смѣняются въ отдѣльных сюитахъ. Въ сарабандѣ и жигѣ (въ ея болѣе старинной, примитивной формѣ) Бахъ часто доходитъ до того предѣла, за которымъ танецъ уже теряетъ свою замкнутую форму и обращается въ характерную музыкальную пьесу. И мастеръ дѣйствительно включилъ въ свои партиты рядъ такихъ пьесъ, которыя имѣютъ только отдаленную связь съ ритмикой танца: рондо (съ постоянно возвращающейся главной темой), переходныя формы, приближающіяся къ пѣсни, арію (для голоса), или Air (для инструментовъ), наконецъ, совсѣмъ свободно написанныя бурлеску, скерцо. Еще одинъ только разъ Бахъ возвращается къ этимъ формамъ танца, а именно въ седьмой партитѣ. Партита эта помѣщена во второй части „Упражненій для клавира“ (напечатанной приблизительно въ 1735 году) и, подобно оркестровой партитѣ, тѣсно связана съ формой французской увертюры, по имени которой она и названа (Е. Р. № 208 стр. 4). Здѣсь Бахъ ищетъ уже новыхъ путей для достиженія своихъ художественныхъ идеаловъ. Онъ стремится установить непосредственную связь между оркестровой сюитой (носящей у него, какъ извѣстно, названіе увертюры) и клавирной. Седьмая клавирная партита почти тождественна по типу съ оркестровыми партитами мастера: въ ней также отсутствуетъ аллеманда, но зато имѣется большее количество другихъ танцевъ, какъ въ партитахъ для оркестра. Эта прелестная композиція содержитъ два гавота, двѣ пассапыѣ, помѣщенные въ ней передъ сарабандой, и два буррэ—послѣ нея. Къ жигѣ, возвращающейся къ старому народному типу, прибавлено, въ качествѣ заключительной части, „эхо“ (названіе это объясняется тѣмъ, что „эхо“ представляетъ собой эффектъ повторенія одной и той же фразы, только съ нѣкоторымъ видоизмѣненіемъ). Въ общемъ заключительная часть сюиты носитъ опредѣленно выраженный характеръ танца. Кромѣ вышеуказаннаго цикла сюитъ заслуживаютъ особаго вниманія еще рядъ отдѣльных сюитъ въ a-moll, es-dur (Е. Р. № 214, стр. 4 и 28), f-dur (Е. Р. № 215, стр. 29)—послѣдняя (f-dur) названа увертюрой и въ ней аллеманда замѣнена Entrée—въ e-moll (Е. Р. № 214, стр. 36) и c-moll (совсѣмъ не помѣщенная, повидимому, у Петерса; см. полное собраніе сочиненій Баха 45 томъ ежег. (1) стр. 156) съ сарабандой, которую можно было бы назвать этюдомъ къ музыкѣ Страстей Господнихъ по Евангелію отъ Матвея, и нѣсколько отрывковъ, помѣщенныхъ у Петерса (Е. Р. № 212, стр. 22 и № 1959, стр. 3).

Сюита, въ томъ видѣ, въ какомъ она дошла до насъ, является результатомъ творчества нѣмецкихъ мастеровъ. Французы, не-

смотря на все свое умѣніе тонко чеканить ритмическія особенности танцевъ, проявили очень мало чутія въ пониманіи гармонически единой основы сюиты, какъ художественнаго цѣлаго. Въ искусной обработкѣ мотивовъ танца даже самые выдающіеся иностранные композиторы не могутъ, въ смыслѣ идейной глубины и богатства формы, сравняться съ Бахомъ—этого даже не дано было ни одному нѣмецкому мастеру, въ томъ числѣ и Генделю. И какъ въ области симфоніи послѣ Бетховена, такъ послѣ Баха въ области сюиты для современнаго композитора ужъ нѣтъ больше возможностей сказать свое новое слово. Такого рода композиціи могутъ возбудить лишь временный интересъ къ себѣ, и наврядъ ли будутъ для насъ убѣдительною своей художественной искренностью и правдивостью. Танцевальныя же сюиты въ наши дни мыслимы лишь въ видѣ послѣдовательности танцевъ такихъ композиторовъ, какъ Шуберта, или Штрауса, ибо въ нихъ содержится подлинная непосредственная музыка. Педантичное же подражаніе старымъ, по существу своему для насъ уже чуждымъ танцамъ, это трудъ достойный лишь музыкальных филистеровъ.

39.

Въ нѣкоторыхъ циклическихъ композиціяхъ Баха мы встречаемся съ названіемъ „соната“, причемъ мастеръ примѣняетъ этотъ терминъ въ смыслѣ прошлой эпохи, а не такъ, какъ мы понимаемъ его теперь. Въ одной изъ нихъ Бахъ подражаетъ программной сонатѣ Кунау. Остальныя d-dur'ная (съ кудахтаньемъ курицы въ финалѣ) и d-moll'ная болѣе поздняго происхожденія и приближаются по своей формѣ къ камернымъ сонатамъ италіанскихъ композиторовъ, которые часто смѣшивали въ своихъ скрипичныхъ сонатахъ разнородные элементы: адажіо и фугированное аллегро съ танцами, умѣстными только въ сюитахъ. Въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ переработкой скрипичной сонаты. Бахъ изучалъ, впрочемъ, эти смѣшанныя формы не только на италіанскихъ образцахъ, но также и на произведеніяхъ Рейнкена. Болѣе отчетливо и чисто написаны его органныя и скрипичныя композиціи.

Изъ числа отдѣльных пьесъ для клавира, сочиненныхъ въ первые годы пребыванія Баха въ Лейпцигѣ, мы укажемъ лишь на слѣдующія, нареченныя простыми общеизвѣстными и, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубоко значительными именами:

Фантазія и фуга a-moll. Фантазія нѣсколько замкнутого величественнаго характера, фуга—двойная (Е. Р. № 208, стр. 22).

Фантазія c-moll, какъ извѣстно одна изъ очаровательнѣйшихъ пьесъ репертуара Ганса ф. Бюлова, технически замѣчательна тѣмъ, что въ ней примѣняется перекрещиваніе рукъ. Относящаяся къ ней трехголосная, столь же сложная по техникѣ фуга, къ сожалѣнію, не закончена мастеромъ. Она поражаетъ наше ухо, уже привыкшее къ экстравагантностямъ музыкальнаго мо-

дернизма, своей смѣлой хроматикой (Е. Р. № 207, стр. 36—неоконченная fuga помѣщена въ полномъ собраніи сочиненій т. 46, стр. 238).

Хроматическая фантазія и fuga—то произведеніе Баха, благодаря которому старый мастеръ сдѣлался первымъ предвозвѣстникомъ борьбы и побѣды молодого революціоннаго веймарскаго кружка надъ Лейпцигомъ (Е. Р. № 207, стр. 20).

Среди композицій для клавира выдѣляются также четыре дуэта, помѣщенные въ III и IV части „упражнений для клавира“ (Е. Р. № 208, стр. 36), вариации, посвященныя Гольдбергу (Е. Р. № 209), а также органныя хоральныя прелюдіи, прелюдія и fuga Es-dur (Е. Р. № 242, стр. 2), написанныя для клавицимбала¹⁾ съ педалью, какъ подготовительнаго инструмента для изученія игры на органѣ, и „концертъ въ италіанскомъ вкусѣ“, который, впрочемъ, долженъ быть отнесенъ къ клавирнымъ концертамъ.

Выраженіе „дуэтъ“ обозначаетъ двухголосную композицію для клавира, по формѣ примыкающую къ инвенціямъ, но расширенную по своей концепціи. Дуэты эти характерны своимъ изумительнымъ богатствомъ гармоній. Такія драгоценныя созвучія, такіе утонченные обороты наврядъ ли возможно найти въ какихъ либо другихъ двухголосныхъ пьесахъ.

Вариации, посвященныя Гольдбергу, написаны Бахомъ для клавицимбала съ двумя мануалами по просьбѣ его друга и покровителя Кайзерлинга, жившаго въ Дрезденѣ, для одного изъ учениковъ мастера. Здѣсь Бахъ творитъ высшее, что дала намъ музыка въ искусствѣ вариаций. Тема (арія) взята имъ изъ клавирнаго сборника, написаннаго мастеромъ для своей супруги. Вариации построены на басу—пассакальи, т. е. на двойной темѣ! Отдѣльныя вариации, выражающія очень обширную шкалу переживаній, составляютъ цѣлую сокровищницу разнообразныхъ формъ. Каноны въ унисонъ (вар. 3), въ секунду (6), нижнюю терцію (9), нижнюю кварту (12), квинту (15)—оба вмѣстѣ съ темъ и въ противоположномъ движеніи—сексту (18), септиму (20), октаву (24), нону (27) даютъ намъ непосредственно видоизмѣненіе темы; 26 вариация представляетъ собой сарабанду, 16—французскую увертюру, 10—фугато, 7—жигу, и, наконецъ, въ 19 танцевальный ритмъ переходитъ въ лендлеръ. Финалъ составляетъ юмористическое попури въ духѣ народныхъ пѣсенъ, вѣчнаго источника всякаго художественнаго творчества.

¹⁾ Клавицимбаль (клавесинъ, чембало) отличался по своей конструкціи отъ клавихорда, болѣе стараго типа клавирнаго инструмента. Звукъ его былъ свѣтлый, нѣсколько рѣзкій и „кантабилъная“ игра, ниваясь ровка на немъ были невозможны. Клавицимбаль съ педалью представлялъ собой усовершенствованный видъ его. На такомъ инструментѣ можно было исполнять также композиціи для органа и этимъ объясняется, почему мастеръ въ качествѣ третьей части „упражнений для клавира“ опубликовалъ рядъ большихъ прелюдій. До нашихъ дней сохранилось цѣнный инструментъ въ музеѣ, помѣщающагося въ Hochschule für Musik (Берлинъ). *Примѣчаніе переводчика.*



Тема вариаций, посвященныхъ Гольдбергу и помѣщенныхъ въ „Grosses Clavierbüchlein“.

Двѣ пѣсни соединены здѣсь съ основной темой и очень остроумно сплетаются другъ съ другомъ.

Первые куплеты этихъ пѣсенъ таковы:

- | | |
|--|--|
| <p>a. Я уже давно не былъ у тебя,
прижмись ко мнѣ, прижмись ко
мнѣ.</p> <p>b. Капуста и горохъ
прогнали меня отсюда;
ахъ, если-бъ мать моя варила
мясо,
я остался бы здѣсь дольше.</p> | <p>a. Ich bin so lang nit bei dir gewest,
Ruck her, ruck her, ruck her.</p> <p>b. Kraut und Rüben
Haben mich vertrieben;
Hätt' mei' Mutter Fleisch gekocht,
So wär ich länger blieben.</p> |
|--|--|

40.

Намъ остается еще перейти къ разсмотрѣнію клавирныхъ концертовъ. Въ концертѣ—не для клавира, а для струнныхъ инструментовъ—итальянцы преслѣдовали такія же цѣли и достигли такихъ же художественныхъ успѣховъ, какъ и въ области сонаты. Концерты эти состояли, подобно сюитамъ, изъ чередующихся другъ съ другомъ медленныхъ и быстрыхъ частей. Но въ сюитѣ это были только танцы, а въ сонату, наряду съ танцами, могли входить также и фугированныя, свободныя по формѣ, части. Бахъ сразу отбросилъ всѣ несовершенныя формы. Его концертъ состоитъ чаще всего изъ трехъ частей, медленной по серединѣ. Въ своихъ концертахъ мастеръ примыкаетъ къ формѣ симфоніи, выработанной Скарлатти, съ ея характернымъ tutti концертирующимъ инструментомъ, а въ области камернаго соло-концерта (съ однимъ концертирующимъ инструментомъ) и Concerto grosso (съ нѣсколькими, обыкновенно тремя концертирующими инструментами) къ А. Вивальди, далеко, впрочемъ, превосходя итальянскаго маэстро въ искусствѣ построения и разработки отдѣльныхъ частей. Среди концертовъ для одного клавира два (g-moll, d-dur) дошли до насъ также и въ оригинальной концепціи, въ видѣ скрипичныхъ концертовъ (a-moll, e-dur). Кромѣ нихъ еще три (всѣ они помѣщены въ 17 томѣ полнаго собранія сочиненій) въ d-moll, c-moll и f-moll, судя по technikѣ тоже являются лишь обработкой скрипичныхъ концертовъ. Тоже самое можно сказать объ a-dur'номъ клавирномъ концертѣ. Концертъ e-dur былъ, повидимому, сначала написанъ для клавира, а затѣмъ передѣланъ на партію органа въ двухъ церковныхъ кантатахъ и только въ окончательной своей редакціи опять принялъ видъ клавирнаго концерта... Нашъ мастеръ, проложившій новые пути рояльной музыкѣ, является также и творцомъ клавирнаго концерта, примыкающаго къ традиціонной формѣ концерта для скрипки. Въ заключеніе можно указать еще на одинъ концертъ d-moll, отъ оригинала котораго сохранилось лишь нѣсколько тактовъ, несомнѣнно скрытый въ музыкѣ обѣихъ симфоній и аріи кантаты „Смущень я душой своей“.

Вообще говоря, въ церковныхъ кантатахъ кроется больше

концертной музыки, чѣмъ это можно въ данную минуту съ достовѣрностью сказать. Дивный примѣръ такой скрытой концертной музыки даетъ намъ кантата № 146. Первая часть d-moll'наго клавирнаго концерта служитъ здѣсь симфоніей, ко второй части (adagio) мастеръ присоединяетъ четырехголосный хоръ на слова: „страданіемъ нашимъ войдемъ мы въ царство Божіе“ и этимъ придаетъ ей новый глубокой смыслъ. Такая музыка должна была бы облагородить души нашихъ генераль-басъ-цимбалистовъ, кропотливо изучающихъ партитуры Баха ¹⁾.

Состязаніе между всѣмъ оркестромъ и солистами является основнымъ принципомъ формы первой части концерта. Во второй части tutti отступаетъ на задній планъ и служитъ лишь для аккомпанимента. Нерѣдко цвѣты сольных партій вырастаютъ на почвѣ, состоящей только изъ постоянно возвращающейся темы въ басу. Последняя часть построена по тому же принципу, какъ и первая, только отличается отъ нея своимъ размѣромъ. Она неразрывно соединена съ жигой, подобно тому, какъ въ моцартовскихъ концертахъ Tempo di Menuetto служитъ связующимъ звеномъ между менуэтомъ и финаломъ. Весь финалъ разработанъ дуалистически. Несмотря на то, что Бахъ всячески выдвигаетъ на первый планъ солирующий инструментъ, онъ все-таки нигдѣ не порываетъ его симфонической связи съ оркестромъ. И хотя такая музыка казалась ближайшему поколѣнію сухой, устарѣлой, теперь ея чисто-нѣмецкій содержательный стиль по сравненію съ произведеніями Генделя, Ф. Э. Баха и другихъ позднѣйшихъ композиторовъ, кажется намъ болѣе близкимъ, глубже проникнутымъ духомъ модернизма.

Баховскіе концерты всегда сопровождаются струнными и аккомпанирующимъ клавицимбаломъ.

Сюда раньше всего относятся концерты для одного, двухъ, трехъ и даже четырехъ клавировъ.

Восторженный Форкель старается писать о нихъ въ сухомъ сдержанномъ тонѣ и называетъ эти концерты устарѣвшими. Бюловъ въ дни своей юности не сумѣлъ оцѣнить d-moll'наго концерта для клавира, который наряду съ g-moll'нымъ меньше всего напоминаетъ намъ о своемъ „скрипичномъ“ происхожденіи. Но какъ скоро художественная практика заставила музыкантовъ отказаться отъ такой оцѣнки этихъ концертовъ! Въ настоящую минуту мы всѣ признаемъ, что d-moll'ный концертъ Баха гораздо болѣе близко подходитъ къ идеаламъ современной музыки, чѣмъ Мендельсоновскій, а скрипичный кон-

¹⁾ Конечно гораздо проще утверждать, что обработки Бюлова, Шумана, Мендельсона не соответствуютъ духу музыки Баха и что единственно достойными ея являются работы нашихъ педантичныхъ генераль-басистовъ. Хорошо еще, что за неимѣніемъ собственныхъ идей и вслѣдствіе скудости своей художественной фантазіи они великодушно предоставляютъ самой публикѣ рѣшить вопросъ о томъ, какую художественную цѣнность имѣетъ музыка Баха.



цертъ мастера занимаетъ прочное мѣсто наряду съ позднѣйшими композиціями этого рода и несомнѣнно переживетъ всѣхъ ихъ.

Въ указанныхъ выше концертахъ Бахъ, какъ мы уже говорили, старается освободить солирующий инструментъ изъ подчиненнаго положенія и отдать ему господство надъ оркестромъ: даже къ tutti онъ примѣшиваетъ его голосъ. Весь звуковой матеріалъ, который Бахъ заимствуетъ у италіанскихъ мастеровъ, онъ перерабатываетъ въ густой, но, тѣмъ не менѣе, ясной, увлекательной полифоніи. Его форма повсюду чиста и прозрачна, и вся композиція, вплоть до послѣдняго такта, вытекаетъ съ непреложной художественной необходимостью изъ основной темы. Эта логическая послѣдовательность, волнующая мотивная работа, особенно въ крайнихъ частяхъ, далекая отъ безцѣльной игры звуками, по традиціонному шаблону, уже съ первыхъ тактовъ переноситъ насъ въ атмосферу того радостнаго возбужденія, которое проникаетъ во всѣ извилины нашего мозга и души, освѣжаетъ и бодритъ насъ. Нѣчто подобное мы переживаемъ, когда раздаются первые аккорды прелюдіи къ „Мейстерзингерамъ“. Средняя часть, написанная въ духѣ сициліаны, чаканы, проникнута радостнымъ покоемъ или глубоко серіознымъ настроеніемъ. Своимъ идейнымъ содержаніемъ и музыкально передовымъ характеромъ концерты Баха отличаются отъ произведеній италіанскихъ маэстро (а также и Генделя). Это раньше всего сказывается въ Concerto grosso, концертѣ для нѣсколькихъ инструментовъ.

Великолѣпные концерты для двухъ клавировъ (одинъ въ c-dur и два въ c-moll) опираются, несомнѣнно, на концерты для двухъ скрипокъ, что, впрочемъ, почти совсѣмъ не отражается на стилѣ концерта c-dur—настолько богата его чисто клавирная полифонія. Въ видѣ транскрипціи для двухъ роялей дошелъ до насъ также и скрипичный концертъ (d-moll), сохранившійся кромѣ того и въ оригинальномъ видѣ. Великолѣпные концерты для трехъ клавировъ (d-moll, c-dur) были въ дѣйствительности въ такомъ видѣ и написаны. По всей вѣроятности они предназначались для совмѣстной игры мастера съ его двумя старшими сыновьями. Концертъ для четырехъ роялей скомпанованъ по концерту h-moll Вивальди для четырехъ скрипокъ. Уже съ примѣненіемъ второго клавира сопровождающему инструменту отводится сольная партія и онъ постепенно дѣлается, въ смыслѣ аккомпанимента, совершенно ненужнымъ. Tutti оркестра отступаетъ въ свою очередь на задній планъ и теряетъ всякую выразительность. Солирующіе инструменты, кромѣ концерттино, гдѣ они ведутъ діалоги между собой, выступаютъ также и въ tutti' фугированная форма переносится въ послѣднюю часть. Въ медленной части tutti оркестра обыкновенно совсѣмъ умолкаетъ, уступая мѣсто звучной игрѣ солиста. Такая широкая по своей звучности игра примѣняется у Баха также и во многихъ клавирныхъ и камерныхъ композиціяхъ, и уже въ пер-

выхъ пьесахъ мастера, напимѣрь, въ каприччіо b-dur, имѣются опредѣленныя указанія на этотъ счетъ въ цыфрованномъ басѣ. Но въ исполненіи композицій Баха съ ихъ богатѣйшимъ полифоническимъ содержаніемъ, надо гораздо болѣе осторожно, чѣмъ у италіанцевъ, или Генделя, примѣнять этотъ приѣмъ игры. Вѣдь даже въ вокальной орнаментациі Бахъ гораздо меньше льститъ вкусу своего времени и ничего не оставляетъ на усмотрѣніе пѣвца. Художественный вкусъ являлся для него такимъ же надежнымъ руководителемъ, какъ и опытъ, почерпнутый имъ изъ практики.

Послѣднимъ музыкальнымъ выводомъ изъ Баховскихъ концертовъ являлось чистое соло клавира безъ всякаго аккомпанимента оркестра. Этотъ выводъ онъ сдѣлалъ въ своемъ дивномъ концертѣ „въ италіанскомъ вкусѣ“, помѣщеннымъ во второй части сборника пьесъ для клавира. „Напрасно“, пишетъ одинъ изъ современниковъ Баха, „чужеземцы будутъ стараться подражать этому концерту: благодаря ему нѣмецкое искусство можетъ смѣло принять вызовъ иностранныхъ художниковъ“. Для италіанцевъ, инертно слѣдовавшихъ классическимъ образцамъ, этотъ концертъ остался навсегда недосыгаемой вершиной музыкальнаго творчества.

41.

Отдавъ дань увлеченія залитой солнцемъ Италіи, откуда нашъ мастеръ принесъ съ собой кромѣ того оба скрипичныхъ концерта, о которыхъ мы говорили уже выше, симфонію для скрипки и оркестра (томъ 20, 1) изъ недошедшей до насъ кантаты и общеизвѣстный, всѣми любимый d-moll'ный концертъ, въ формѣ дуэта для двухъ скрипокъ (написанный имъ въ Лейпцигѣ), онъ ведетъ насъ вновь къ высшимъ вершинамъ своей концертирующей музыки, къ бранденбургскимъ концертамъ. Съ разсмотрѣніемъ этихъ концертовъ мы покидаемъ область господства клавира соло и переходимъ къ музыкѣ для оркестра и оркестровыхъ инструментовъ. Они были написаны въ Кетенѣ и посвящены маркграфу Бранденбургскому. На учтивомъ французскомъ языкѣ Бахъ называетъ ихъ: „six concerts avec plusieurs instruments“. Концерты эти представляютъ собой богатѣйшее разнообразіе типовъ и новыхъ формъ, свободно созданныхъ мудрымъ прозрѣніемъ мастера и отчасти переходящихъ въ область оркестровой музыки. Ихъ основной планъ формы—трехчастный (только первый концертъ содержитъ еще кромѣ того полакку и менуэтъ, оба съ тріо; въ третьемъ медленная часть замѣнена двумя широкими аккордами, указывающихъ на вставное инструментальное соло, дающее слушателямъ возможность успокоиться послѣ „потока волнующихъ звуковыхъ картинъ“). Концерты Баха болѣе или менѣе тѣсно связаны съ concerto grosso италіанцевъ, въ которомъ (также, какъ и у Генделя) tutti и концер-

тирующие инструменты (двѣ скрипки и виолончель) безпорядочно состязаются въ разработкѣ какой либо музыкальной идеи. Насъ поражаетъ своеобразное сочетаніе концертирующихъ инструментовъ у Баха, его умѣніе приводить въ соотвѣтствіе инструментальныя группы съ опредѣленными темами. Въ концѣ концертовъ мастеръ совершенно уничтожаетъ внѣшнія границы между tutti и соло и возвращается въ своей безконечно новой музыкѣ къ старому стилю, примѣняя въ разработкѣ различныя группы, которыя велѣніемъ основной музыкальной идеи соединяются въ богатѣйшее полифоническое tutti. Уже въ первомъ концертѣ (f-dur) струнный квартетъ расширяется прибавленіемъ скрипки piccolo и скрипки grosso. Двѣ валторны и два гобоя (къ нимъ Бахъ присоединяетъ еще въ нужный моментъ фаготъ, въ качествѣ баса) сочетаются для передачи главной темы, чтобы въ дальнѣйшемъ развитіи музыкальныхъ мыслей опять разбиться на группы. Въ своеобразной новой манерѣ написаны обѣ крайнія части; въ пѣвучемъ задушевномъ адажіо отдѣляются гобой и первая скрипка и въ канонической формѣ доводятъ разработку до высшей напряженности.

Во второмъ концертѣ четыре инструмента (скрипка, гобой, флейта и труба) отдѣляются отъ tutti струнныхъ и выступаютъ въ концертино, какъ отдѣльное цѣлое. Вся первая часть занята оживленнымъ діалогомъ этихъ инструментовъ, и хоръ только подтверждаетъ музыкальныя мысли, высказанныя ими. Во второй части инструменты концертино (безъ трубы) выступаютъ на фонѣ баса (и аккомпанирующаго чембалы), сплетаясь въ дивное полифоническое пѣніе, какое могъ написать только одинъ Бахъ, а въ послѣдней части онъ надъ басомъ воздвигаетъ архитектурно законченный чертогъ фуги, тему которой интонируетъ труба, сопровождаемая струннымъ оркестромъ.

Въ третьемъ концертѣ (g-dur) концертирующей оркестръ состоитъ изъ трехъ скрипокъ, трехъ альтовъ, трехъ виолончелей и контрабаса, которые по старой манерѣ „хорового“ письма вступаютъ между собой въ самыя разнообразныя комбинаціи и волнами звуковъ захлестываютъ гранитныя скалы берега.

Четвертый концертъ (g-dur) носитъ еще болѣе интимный характеръ, приближающій его къ камерному стилю. Въ немъ концертируютъ скрипка и двѣ флейты. Первая часть построена аналогично соотвѣтствующей части въ первомъ концертѣ. Сначала идетъ равномерное наработаніе до первыхъ тактовъ разработки, составляющей ея важнѣйшій моментъ, а потомъ постепенное пониженіе къ начальной группѣ. Послѣдняя часть представляетъ собой фугу въ „концертирующемъ“ стилѣ, прекрасную въ своей художественной законченности, и отличается удивительной гармоніей между тематическимъ матеріаломъ и инструментальной звучностью. Между финаломъ и первой частью помѣщено адажіо, очень серьезнаго характера, напоминающее Генделя; оно соединяется съ заключительной частью половиннымъ

кадансомъ. Мы имѣемъ прекрасную обработку этого концерта, сдѣланную мастеромъ въ Лейпцигѣ: въ ней партія скрипки перенесена на клавиръ, играющій вмѣстѣ съ тѣмъ роль аккомпанирующаго инструмента. Транскрипція написана въ f-dur.

Въ пятомъ концертѣ (d-dur) клавиръ, скрипка и флейта противопоставляются, въ видѣ концертино, струннымъ (и чембало), разрабатывающимъ въ первой части самостоятельныя темы и переплетающимся между собой въ прелестныхъ узорахъ. Въ концѣ пьесы клавиръ, до тѣхъ поръ сыгравшій 65 тактовъ виртуозныхъ ходовъ, пассажей, арпеджий „senza stromenti“, окончательно подчиняетъ себѣ весь оркестръ. Сердечнымъ молитвеннымъ тономъ проникнуто *affetuoso* второй части, во время котораго tutti хранить полное молчаніе. Въ послѣдней части мы встрѣчаемъ полуфугированную форму, какую впослѣдствіи примѣнялъ и Моцартъ. Новыя перспективы радуютъ нашъ взоръ!

Особо притягательнымъ является для насъ шестой концертъ (b-dur) для двухъ виолъ, двухъ гамбъ, виолончели и виолы. Въ немъ уже нельзя отличить тѣхъ характерныхъ особенностей, которыя отдѣляютъ tutti и solo. Его серьезная звуковая окраска такъ-же своеобразна, какъ консервативный стиль первой части, склоняющійся къ манерѣ традиціонной „симфоніи“. Фугированная вторая часть построена на выразительной пѣвучей темѣ и по своей техникѣ двойного баса (виолончель скромно „колорируетъ“ энергичные шаги контрабаса) также можетъ быть отнесена къ старой манерѣ письма. Но зато послѣдняя часть (12/8) полна свѣжести и написана настолько живо, насколько это допускаетъ характерный тембръ инструментовъ. Виолы играютъ здѣсь такую же доминирующую роль, какъ скрипки въ другихъ оркестровыхъ композиціяхъ Баха.

Бранденбургскіе концерты всегда будутъ оказывать какое то особенное таинственно притягательное дѣйствіе на вдумчивыхъ музыкантовъ. Чувствуется, что только Бахъ, и никто другой, могъ такъ чутко выявить въ формѣ концерта универсальное начало музыки, съ такой логической послѣдовательностью исчерпать музыкальное содержаніе ея основной идеи и постоянно находить въ ней все новые и новые источники вдохновенія.

Спеціально въ первомъ бранденбургскомъ концертѣ мы вступаемъ въ сферу оркестровой музыки. Разсматривая остальные инструментальныя композиціи мастера (кромѣ органныхъ), мы встрѣчаемъ лишь модификаціи уже знакомыхъ намъ типовъ и только въ области сонаты Бахъ отличается отъ своихъ предшественниковъ болѣе широкимъ и опредѣленнымъ примѣненіемъ сонатной формы.

Однако, наряду съ оркестровыми композиціями Бахъ культивировалъ другой родъ музыки, болѣе близкій къ народному творчеству, носителемъ котораго являлся достопочтенный цехъ

городскихъ музыкантовъ, у которыхъ, вѣдь, самъ онъ также изучилъ свое ремесло. Бахъ съ искреннимъ увлеченіемъ занимался обработкой ихъ грубоватыхъ широко распространенныхъ пьесъ, съ которыми народъ сроднился не менѣе, чѣмъ со своими духовными пѣснями. Старую оркестровую партитуру онъ доводитъ до высшаго совершенства. Кромѣ нашего мастера на этомъ поприщѣ подвизались съ успѣхомъ и другіе члены семьи Баховъ — укажемъ лишь на Іоганна Бернгарда Баха изъ Эйзенаха, двоюроднаго брата Іоганна Себастіана, рукописи композицій котораго находились во владѣніи Іоганна Себастіана (по Герберу это были увертюры въ манерѣ знаменитаго композитора Телемана), и многія изъ нихъ имъ были скопированы. Другой отдаленный родственникъ Баха Іоганнъ Людовикъ Бахъ, въ Мейнингенѣ, усвоившій себѣ италіанскій придворный стиль и написавшій рядъ мотетовъ и кантатъ, которые привлекли вниманіе Іоганна Себастіана настолько, что онъ переписалъ собственноручно нѣсколько изъ нихъ, также пробовалъ свои силы въ этой области, столь привлекательной для другихъ членовъ въ этой области, имена которыхъ затерялись или, быть можетъ, не найдены еще историками музыки. Къ произведеніямъ такого характера, написаннымъ Бахомъ, относятся четыре оркестровыя партиты, названныя мастеромъ увертюрами. Партитура первой изъ нихъ (въ C-dur) содержитъ кромѣ струнныхъ два гобоя и фаготъ, которые музицируютъ самостоятельно, на подобіе концертино, въ первой части и во второмъ буррѣ, исполняемыхъ ими одними. Вторая „увертюра“ (h-moll) кромѣ струнныхъ содержитъ только флейту. Эти оба произведенія Баха, выдержанныя въ характерѣ камерной музыки, принадлежатъ еще къ кетенскому періоду дѣятельности нашего мастера.

Третья оркестровая партита (d-dur) отличается, напротивъ того, своей богатой инструментовкой: два гобоя, три трубы и литавры принимаютъ участіе въ разработкѣ музыкальныхъ идей, и только въ знаменитой чудной аріи духовые и ударные смыкаютъ.

Наконецъ, въ четвертой партитѣ (d-dur) весь оркестровый аппаратъ увеличенъ еще на третій гобой и фаготъ. Инструментальныя средства использованы очень экономно въ знакомой намъ уже манерѣ. Наряду со струнными, составляющими основную группу оркестра, выступаютъ также и деревянные духовые (въ качествахъ солирующихъ инструментовъ, и, кромѣ того, въ комбинаціи со струнными). Группа мѣдныхъ служитъ только для усиленія блеска оркестровой краски и выразительности отдѣльныхъ акцентовъ. Обѣ послѣднія композиціи Баха были несомнѣнно написаны имъ въ Лейпцигѣ для музыкальнаго фрейна, для котораго мастеръ арранжировалъ также, въ видѣ „симфоніи“, свой первый бранденбургскій концертъ, нѣсколько сокративъ его объемъ и уменьшивъ инструментальную массу.

Всѣ четыре партиты представляютъ собой соединеніе пар-

тии съ широко задуманной французской увертюрой. Что Бахъ старался придать особую художественную выразительность этой вступительной пьесѣ доказывается не только ея прекрасно разработанной техникой, но и тѣмъ, что увертюра послѣдней партиты была примѣнена Бахомъ съ новымъ великолѣпиемъ въ его рождественской кантатѣ „Да наполнятся смѣхомъ уста“. Быстрая часть увертюры ($\frac{9}{8}$) сопровождается хоръ, написанный съ блескомъ и увлеченіемъ. Пышное grave и maestoso служатъ оркестровой прелюдией и постлюдией.

Послѣ такого искусно разработаннаго вступленія оркестръ играетъ рядъ танцевъ—не забудемъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ сюитой.

Въ № 1: куранта, два гавота, форлане (венеціанскій танецъ, въ которомъ у ногъ ритмически очень характерно очерченной мелодіи, въ размѣрѣ $\frac{6}{4}$, ласково плещутся волны звуковъ второй скрипки и альты), два менуэта, два буррэ, двѣ пассапыѣ.

Въ № 2: Рондо, сарабанда, два буррэ, полонезъ съ variaціей, менуэтъ, Badinerie.

Въ № 3: Арія, два гавота, буррэ, жига.

Въ № 4: Два буррэ, гавотъ, два менуэта—Réjouissance.

Всѣ четыре оркестровыя сюиты представляютъ собой недостагаемые въ своемъ родѣ образцы художественнаго творчества. Исходя изъ формъ народныхъ танцевъ, ихъ характерныхъ красокъ, Бахъ возноситъ народную пляску, не мѣняя ея ритмическихъ основъ, въ сферу, насыщенную идеями, истаго искусства. Н-мол'ная партита написана съ такимъ изяществомъ и остроумной куртуазностью, какую встрѣчаешь только въ изысканномъ обществѣ. Даже Моцартъ не писалъ болѣе изящной и утонченной музыки. Подъ вліяніемъ творцовъ элегантнаго танца, французовъ, Бахъ вступаетъ на путь свободнаго созданія формы. Badinerie (дѣтскія игры), Réjouissance (радостныя чувства)—это программа, предназначенная для музыкантовъ-гурмановъ. Какъ однообразенъ слѣдствіи симфонія. Какъ примитивно и грубо написаны струнныхъ близкихъ къ оперной симфоніи тогдашнихъ композиторовъ. Надо разъ навсегда считать установленнымъ, что Баховская техника оркестра вовсе не скопирована съ италіанскихъ образцовъ и вовсе не такъ старомодна, какъ полагаютъ многіе. Бахъ инструментуетъ свои оркестровыя произведенія, богатая индивидуальность выделяющимися голосами, гораздо полифоничнѣе, чѣмъ композиторы послѣдующаго времени, и прекрасно умѣетъ пользоваться красками. Въ этомъ вопросѣ мы разберемся еще подробнѣе при разсмотрѣніи свѣтскихъ и духовныхъ кантатъ Баха, его музыки Страстей Господнихъ, гдѣ слово опредѣленно указываетъ на ту, или иную инструментальную краску. И слова Р. Вагнера, что Моцартъ былъ первымъ композиторомъ, свершившимъ неслыханное чудо и заставившимъ говорить инстру-

менты живой рѣчью, не имѣютъ ужъ нынѣ, послѣ знакомства съ оркестровыми произведеніями Баха, своего прежняго безусловнаго значенія. Болѣе прелестной (иногда даже кокетливой) флейты нѣтъ ни въ одной патитурѣ, кромѣ h-moll'ной партиты, и ни одно музыкальное сердце не можетъ остаться равнодушнымъ къ жалобамъ и вздохамъ гобоя въ знаменитыхъ короткихъ вступительныхъ „симфоніяхъ“ и „сонатахъ“. Да и вся манера его инструментовки большого оркестра противорѣчитъ тезису о чисто механическомъ групповомъ распредѣленіи инструментовъ (укажемъ только на четвертую партиту).

43.

Только въ общихъ чертахъ мы можемъ коснуться камерныхъ композицій Баха для отдѣльныхъ инструментовъ оркестра, отчасти соло, отчасти съ аккомпанирующимъ, или самостоятельнымъ клавицимбаломъ. Бахъ колеблется между сонатой и сюитой, выявляя ихъ индивидуальныя особенности. Всѣ эти произведенія были, вѣроятно, написаны мастеромъ въ Кетенѣ. Для скрипки и виолончели Бахъ создалъ цѣлый рядъ драгоценностей въ репертуарѣ этихъ инструментовъ, среди которыхъ особенно выделяются его три партиты и три сонаты для скрипки „senza Cembalo“ (было бы неправильнымъ, называть всѣ эти композиціи однимъ общимъ именемъ „сонаты“) и шесть сюитъ для виолончели. Скрипичная техника Баха еще и понынѣ занимаетъ совершенно особое мѣсто въ искусствѣ игры на скрипкѣ и требуетъ высшаго совершенства отъ исполнителя. Особенно поражаетъ въ его скрипичныхъ сонатахъ многоголосная игра, которую, однако-жъ, не слѣдуетъ смѣшивать съ италіанской манерой игры на нѣсколькихъ струнахъ сразу, опять таки усовершенствованную Бахомъ. Нѣмецкое искусство отличается большимъ гармоническимъ богатствомъ и глубиной переживаній, что сказалось и въ данномъ случаѣ. Весьма вѣроятно, что еще до Баха выработалась особая нѣмецкая манера игры на скрипкѣ (обреченная, конечно, на роль золушки). Для этой цѣли примѣлся слабо натянутый смычекъ, эластичность котораго мѣнялась отъ нажима большого пальца на эсикъ, и съ помощью его нѣмецкіе скрипачи извлекали изъ своего инструмента широкій органообразный тонъ, позволявшій исполнять имъ многоголосныя пьесы ¹⁾. Бахъ, какъ извѣстно, былъ концертмейстеромъ въ Веймарѣ и хотя онъ, по словамъ Форкеля, въ послѣдній періодъ жизни игралъ больше на альтѣ, онъ все же, какъ никто зналъ технику струнныхъ инструментовъ и умѣлъ

¹⁾ Вопросъ о томъ, каково было устройство смычка во времена Баха, не можетъ все-таки считаться окончательно разрѣшеннымъ. Наиболѣе вѣроятнымъ является предположеніе А. Шеринга, высказанное имъ въ Bach Jahrbuch 1904 (стр. 104—115), котораго придерживается и авторъ (примѣч. переводчика).

использовать въ своихъ композиціяхъ все, что они могли ему дать.

Каждой изъ его партитъ для скрипки соотвѣтствуетъ соната, какъ бы для того, чтобы подчеркнуть особенности формъ, отдѣляющія ихъ другъ отъ друга. Взаимоотношеніе частей въ партитахъ самое разнообразное. Въ h-moll'ной партитѣ каждый танецъ сопровождается варіаціей, въ d-moll'ной аллеманда, куранта, сарабанда и жига представляются намъ прелюдирующими миниатюрами по сравненію съ заключительной частью, чаконной (вѣрнѣе конгломератомъ чаконъ, переходящимъ въ пассакалю и перемежаннымъ съ рондообразными эпизодами), этимъ звуковымъ гигантомъ, грозящимъ сломить нѣжное тѣло скрипки ¹⁾).

Въ третьей партитѣ (e-dur) аллеманда замѣнена прелестной прелюдией, написанной въ клавирномъ стилѣ и передѣланной вполнѣ для органа и оркестра въ видѣ вступленія къ кантатѣ: „Возблагодаримъ Господа“, за которой слѣдуютъ пьеса медленнаго характера (Loure) и „Gavotte en rondeau“, представляющій своеобразную и совершенно новую форму.

Сюиты для виолончели дополняютъ собой во всѣхъ отношеніяхъ скрипичныя партиты. Последняя изъ нихъ (d-dur) написана, въ сущности говоря, для Баховской Viola romposa, имѣвшей пять струнъ (C, G, d, a, e¹). Въ пятой сюитѣ встрѣчается эффектъ болѣе низкой настройки одной изъ струнъ (g вмѣсто a). Эта сюита, такъ же какъ и первыя четыре (g-dur, d-moll, c-dur, es-dur), начинаются съ прелюдіи. Нѣкоторые танцы, особенно сарабанды, отличаются богатыми гармоніями. Можно сказать, что до сихъ поръ еще никто не сумѣлъ исполнить этихъ пьесъ съ должной артистической законченностью и чуткостью.

Сюита, или партита рѣзко отличается отъ сонаты, особенно сольных, для скрипки. Уже камерная сюита италіанцевъ разнится отъ нашей сюиты тѣмъ, что она состояла изъ ряда отдѣльных частей, носившихъ въ видѣ названій обозначенія темповъ, въ которыхъ онѣ написаны (Adagio, Allegro по большей части въ фугированной формѣ), соединенныхъ съ танцами, и представляющихъ нашей фантазіи больше свободы, между тѣмъ какъ у Баха танецъ почти совершенно изгнанъ изъ сонаты. Изъ скрипичныхъ сонатъ только первая (g-moll) содержитъ сицилиану. Кромѣ нея въ эту сонату входитъ медленная часть, прелюдирующаго характера, на что указываетъ встрѣчающееся въ ней окончаніе на доминанту, фуга, написанная въ очень оживленномъ темпѣ, затѣмъ совершенно самостоятельная часть, и наконецъ финалъ съ репризами. Въ этихъ сонатахъ, которыя по традиціи и своему предназначенію могутъ быть названы церковными сонатами,

¹⁾ Великолепное по звучности переложеніе чаконъ для оркестра было сдѣлано М. Штейнбергомъ и исполнено впервые 22 октября 1911 г. на абонементномъ концертѣ А. И. Зилоти, имѣющаго немалыя заслуги въ дѣлѣ пропаганды музыки І. С. Баха. (Примѣчаніе переводчика).

Сюита.



Первая страница чаконъ для скрипки соло.

тами, нагромождены невѣроятныя трудности, особенно въ фугѣ третьей сонаты (на тему хорала: „Да осѣнитъ насъ Духъ Святой“). Большая часть этихъ богатыхъ содержаніемъ пьесъ были переложены Бахомъ для клавира или органа (срав. прекрасную органную фугу съ новой прелюдіей Е. Р. № 242, стр. 43).

44.

Баховскія сонаты для скрипки доступны лишь самымъ выдающимся артистамъ-виртуозамъ на этомъ инструментѣ. Однако, кромѣ нихъ мастеръ написалъ еще рядъ пьесъ для скрипки и клавицимбала менѣе трудныхъ, но столь же глубокихъ по своему содержанію. Аккомпанирующій клавицимбалъ Бахъ примѣняетъ въ e-moll'ной сонатѣ, въ которой содержатся еще аллеманда и жига, а также въ g-moll'ной фугѣ для скрипки и цыфрованного баса, или continuo, и кромѣ того въ четырехъ многочастныхъ инвенціяхъ, дошедшихъ до насъ (вѣроятно Бахъ написалъ ихъ не менѣе семи), гдѣ верхній голосъ въ оригиналѣ былъ написанъ для скрипки. Здѣсь мы встрѣчаемъ: balletto, scherzo, bizzaria. Наконецъ, имѣются еще три сонаты для флейты (c-dur, e-moll, e-dur). Изъ нихъ лишь вторая совершенно свободна отъ танцевъ; въ третью включена сицилиана, въ первую—два менуэта. Первый изъ этихъ менуэтовъ можно было бы назвать тріо, если сообразоваться съ количествомъ реальныхъ голосовъ, такъ какъ въ партіи клавира бась и верхній голосъ играютъ совершенно самостоятельную роль. Такимъ же точно образомъ и всѣ камерныя произведенія Баха, помѣщенные въ IX томѣ полного собранія его сочиненій, могутъ разсматриваться, какъ тріо. Сюда мы относимъ сонату для двухъ скрипокъ и цыфрованного баса съ жигой (C-dur). Къ ней присоединяются еще нарядная сюита для скрипки, флейта и цыфрованного баса (a-dur) (содержащая кромѣ фантазіи и аллегро, еще куранту, Entrée, рондо, сарабанду и менуэтъ, расположенные въ очень странной послѣдовательности) и соната для двухъ флейтъ съ цыфрованнымъ басомъ (g-dur), передѣланная впослѣдствіи мастеромъ для облигатнаго клавира и гамбы. Кромѣ этой граціозной композиціи (носящей теперь названіе дуэта) съ ея дивнымъ andante, полнымъ какого-то особаго очарованія, для тѣхъ же инструментовъ имѣются еще двѣ сонаты въ d-dur и g-moll, изъ которыхъ послѣдняя представляетъ собой произведение законченнѣйшей красоты.

Этотъ очаровательный трилистникъ мы можемъ сопоставить съ тремя сонатами для облигатнаго клавира и флейты въ es-dur, a-dur и h-moll. Мягкія мелодіи этихъ сонатъ, прелестно гармонирующія съ характернымъ звукомъ флейты, соединеніе концертообразной формы съ пѣсней—все это является знаменіемъ музыки будущаго, которое принесло побѣду сыну его Филиппу Эмануилу. Мы обратимъ вниманіе читателя на g-moll'ную пьесу, напоминающую по своей ритмикѣ сицилиану, или на элегическіе

вступительные такты и элегантный финаль единственной въ своемъ родѣ h-moll'ной сонаты. И тѣмъ не менѣе, техника Баха глубоко коренится въ искусствѣ прежнихъ дней, какъ напримѣръ въ финаль указанной сонаты, гдѣ мастеръ, только орнаментируя тему предшествующей фуги, пользуется ею, какъ матеріаломъ для живообразной пьесы. Цѣлыя отдѣльныя части сонатъ (напримѣръ a-moll'ное вступление a-dur'ной сонаты) замѣстованы, повидимому, изъ органныхъ пьесъ.

Но самыя прекрасныя страницы, изъ всего того, что было написано Бахомъ въ области камерной музыки, содержатся въ его шести сонатахъ для клавира и скрипки (h-moll, a-dur, e-dur, c-moll, f-moll, g-dur). Въ нихъ Бахъ властной рукой освобождаетъ клавиръ изъ его униженно зависимаго положенія аккомпанирующаго инструмента и возводитъ его на тронъ повелителя надъ инструментами камернаго ансамбля. Въ этихъ сонатахъ Бахъ впервые пользуется, какъ матеріаломъ для фугированныхъ частей, трехчастной италіанской аріей (впослѣдствіи мы встрѣчаемся съ примѣненіемъ ея въ концертахъ для флейты). Вообще говоря, скрипичныя сонаты отличаются поразительнымъ разнообразіемъ новыхъ формъ. Вступительное прелюдированное адажіо или ленто по обыкновенію очень тщательно разработана у Баха и носитъ вполне самостоятельный характеръ, такъ что, собственно говоря, въ его скрипичныхъ сонатахъ можно бы насчитать четыре части. Въ послѣдней же сонатѣ имѣется даже цѣлыхъ пять частей—въ одной изъ нихъ скрипка хранитъ молчаніе. Всѣ шесть сонатъ своимъ богатствомъ настроеній и выразительной музыкой, своимъ обиліемъ свѣта, разнообразіемъ краски, утонченностью ароматовъ, своимъ ласкающимъ, временами пышно разрастающимся звукомъ переносятъ насъ, какъ очень мѣтко замѣтилъ Спитта, на цѣлое столѣтіе впередъ къ законченнымъ формамъ Бетховенскихъ сонатъ. (Надо имѣть впрочемъ въ виду, что сонаты эти нуждаются кое-гдѣ въ ретушировкѣ, особенно при обработкѣ эпизодовъ съ генеральбасомъ). И каждый артистъ, посвящающій имъ свое искусство, несомнѣнно согласится съ нами въ томъ, что эти сонаты, по своему изяществу, идейной глубинѣ и эмоциональному содержанию, заключаютъ въ себѣ высшія художественныя цѣнности, которыя только послѣ долгихъ исканій были впослѣдствіи опять обрѣтены мастерами новой эпохи.

45.

Душой всей церковной музыки Баха, вѣрнѣе всего его искусства, является органъ, имѣющій, какъ мы уже указывали, много общаго съ клавиромъ. Органъ былъ во времена Баха настоящимъ царемъ инструментовъ, соперничавшимъ мощью и блескомъ своего звука съ оркестромъ и придававшимъ церковному пѣнію высшее художественное значеніе. Его владѣнія распространялись

даже на территорію камерной музыки, и мощные звуки органа составляютъ источникъ Баховской техники струнныхъ инструментовъ.

Свою мастерскую технику игры на органѣ Бахъ развилъ во время пребыванія въ Веймарѣ, но и въ болѣе поздніе годы, въ лейпцигскомъ періодѣ, органъ остается его интимнѣйшимъ другомъ, довѣреннымъ всѣхъ тайнъ души. Во всей исторіи музыки мы знаемъ только еще одинъ примѣръ такой глубочайшей привязанности другого великаго музыканта къ своему инструменту: это любовь Франца Листа къ своему роялю.

Мы уже знаемъ изъ жизнеописанія Баха, что онъ всегда, начиная съ первыхъ самостоятельныхъ шаговъ своей художественной дѣятельности въ Арнштадтѣ и Мюльгаузенѣ, старался сконцентрировать въ своемъ творствѣ лучи искусства другихъ мастеровъ. Мы видѣли, какъ на его блестящей фантазіи g-dur или на фугахъ, напримѣръ g-dur'ной (Е. Р. № 2067, стр. 18,—¹²/₈) отразилось вліяніе Букстегуде. Особенно глубокий интересъ представляетъ фантазія (Е. Р. № 243, стр. 62). Въ ея начальномъ très vite, задорно и радостно играющемъ звуками, съ его многочисленными эффектами „эхо“ (не указанными въ нотахъ), и въ „lentement“ ея финала, а также въ боговдохновенномъ религіозно величавомъ „grave“ закрѣплены предѣльные моменты игры на органѣ. Затѣмъ, не менѣе важенъ для насъ трехчастный концертъ (Е. Р. № 2067), тоже написанный подъ впечатлѣніемъ знакомства съ произведеніями Букстегуде. Здѣсь мастеръ избѣгаетъ детальной разработки формы, но достигаетъ внутренняго единства повтореніемъ главной темы въ обѣихъ частяхъ пьесы.

Изъ веймарскаго періода до насъ дошло непреложное свидѣтельство того, какъ внимательно изучалъ Бахъ композиціи для органа, написанныя италіанскими маэстро, и какъ онъ старался претворить въ своемъ творствѣ все для него новое. Онъ владѣлъ копіей „Fiori musicali“ гениальнаго органиста церкви св. Петра въ Римѣ Д. Фрескобальди, который указалъ новые пути въ музыкѣ не только южно-германской школѣ органистовъ, но и сѣверно-германскимъ мастерамъ. Своеобразная фугированная форма послѣдняго сдѣлалась вскорѣ достояніемъ Баха. Онъ сразу охладѣлъ послѣ этого къ произведеніямъ Фрескобальди, и обратился къ изученію произведеній для органа протестантскихъ композиторовъ, которые еще задолго до вступленія Іоганна Себастіана Баха на престолъ церковной музыки опередили въ этой области католиковъ-италіанцевъ, такъ что появленіе композицій нашего мастера заставило послѣднихъ окончательно уйти на задній планъ. Но тѣмъ не менѣе Бахъ былъ многимъ обязанъ Фрескобальди. Подъ вліяніемъ канцонъ италіанскаго маэстро, небольшихъ пьесокъ, близкихъ, въ смыслѣ ритмики, къ мелодическимъ канционамъ, или Canzons („canzone alla francese per l'organo“—название, встрѣчающееся еще у венеціанцевъ Андрея и Джіовани Габріели) была

написана своеобразная Баховская канцона d-moll (Е. Р. № 243, стр. 58). Кроме того Allabreve d-dur (Е. Р. № 247, стр. 72) было также задумано мастером под впечатлѣніемъ могучихъ звуковъ органа Фрескобалди, воскрешающихъ въ памяти старинное торжественное пѣніе а capella. Кроме музыки Фрескобалди, мотивами для творчества Баху служили темы капель-мейстера санъ Марко, Легренци (c-moll Е. Р. № 243, стр. 50), а также и величайшаго римскаго скрипача, автора многихъ сонатъ А. Корелли (h-moll, Е. Р. № 243, стр. 50). Въ художественной разработкѣ, болѣе глубокой, чѣмъ та, которую могли дать этому тематическому матеріалу италіанскіе маэстро, они обогатили значительно его сокровищницу органныхъ композицій.

Среди органныхъ пьесъ веймарскаго періода, изъ которыхъ нѣкоторыя по нашему мнѣнію предназначались для клавицимбала, и напечатаны въ 38 томѣ его полнаго собранія сочиненій, мы укажемъ лишь на „восемь малыхъ прелюдій и фугъ“ (Е. Р. № 247, стр. 48). Всѣ они написаны съ чисто юношескимъ увлеченіемъ игрой звуковъ, мѣстами переходящимъ границы художественной мѣры, что объясняется, впрочемъ, вліяніемъ Вивальди (органные концерты, Е. Р. № 247). Они предназначались, повидимому, подобно малымъ клавирнымъ прелюдіямъ, для его ближайшихъ учениковъ. Затѣмъ отмѣтимъ популярную g-moll'ную фугу (Е. Р. № 243, стр. 46), прелестную пьесу полную блеска и силы, нѣсколько прелюдій и фугъ крупныхъ размѣровъ, g-dur, c-dur и e-moll (Е. Р. № 241, стр. 7; № 242, стр. 88; № 243, стр. 2), въ которыхъ Бахъ, подобно d-moll'ной токкатѣ (Е. Р. № 243, стр. 27), особенно подчеркиваетъ элементъ виртуозности, токкату c-dur (Е. Р. № 242, стр. 72), по формѣ напоминающую италіанскій концертъ, прелюдіи и фуги d-dur (Е. Р. № 243, стр. 16), g-moll (№ 242, стр. 48), a-dur (Е. Р. № 241, стр. 14) и f-moll (стр. 29). Надо однако-жъ сказать, что, несмотря на высшее мастерство, съ которымъ написаны отдѣльныя части, сомнительно, чтобы на самомъ дѣлѣ существовала органическая связь между этими прелюдіями и фугами. Соединеніе же ихъ въ одно цѣлое получилось совершенно случайно, благодаря тому, что пьесы эти переписывались подрядъ копіистами.

Могущественная фантазія и фуга c-moll (такъ ихъ называетъ самъ мастеръ) и „большая“ фуга g-moll, это живое чудо высокаго полета фантазіи и искуснаго построения, по всей вѣроятности были написаны также въ Веймарѣ, (см. Е. Р. № 242, стр. 55 и № 241, стр. 20). Кроме того укажемъ еще на грандіозную пассакалю, превращающуюся постепенно въ чакону (благодаря переходу темы сначала въ средній, а потомъ въ верхній голосъ, въ послѣдовательной разработкѣ) и заканчивающую двойной фугой, и перейдемъ къ тѣмъ грандіознымъ Баховскимъ прелюдіямъ и фугамъ, что высятся, какъ великолѣпные готическіе храмы,—въ g-dur, e-moll и h-moll, къ двумъ фугамъ въ c-dur



А. КОРЕЛЛИ.

(Е. Р. № 241, стр. 7, 64, 78, 2, 46), къ прелюдіи въ es-dur, составляющей начало третьей части сборника пьесъ для клавира, и къ фугѣ, помѣщенной въ концѣ его, которая въ своемъ тріединствѣ напоминаетъ старую манеру письма (Е. Р. № 242, стр. 2). На основаніи той послѣдовательности, въ какой пьесы помѣщены въ сборникѣ—сначала прелюдія, потомъ нѣчто въ родѣ богослужебной музыки, въ видѣ органныхъ хораловъ, а затѣмъ заключительная фуга—мы можемъ сдѣлать выводъ, что Бахъ писалъ свои большія прелюдіи и фуги для церковнаго богослуженія: прелюдіи исполнялись въ началѣ, а фуга по окончаніи его. Прелюдія es-dur написана, впрочемъ, въ стилѣ мангеймско-вѣнской школы, волна которой выбросила на берегъ органныя композиціи школы Ринка-Гессе. Такъ называемая главная форма вѣнской сонаты (только безъ репризъ) была въ ней уже предуказана Бахомъ. Мендельсонъ совершенно вѣрно предположилъ (въ 1837 году), что es-dur'ная прелюдія больше другихъ пьесъ Баха понравится англичанамъ, и что при ея исполненіи ему лучше всего удастся блеснуть своей техникой органной игры. Еще цѣлый рядъ такихъ же геніальныхъ произведеній являются результатомъ дѣятельности Баха въ качествѣ органиста въ Лейпцигѣ, на примѣръ прелюдія (и фуга) f-dur (Е. Р. № 242, стр. 16), часто называемая токкатой. (Объ этой прелюдіи Мендельсонъ сказалъ слѣдующее: „токката съ бурными модуляціями звучитъ въ заключительныхъ тактахъ такъ грандіозно, что мнѣ казалось, что стѣны церкви не выдержатъ бури звуковъ и рухнутъ! Какой это былъ могучій канторъ!“). Тогда же была создана и фуга c-moll (Е. Р. № 241, стр. 36) съ широкимъ симфоническимъ прологомъ, какъ можно было бы назвать связанную съ ней прелюдію. Высшаго блеска творческая дѣятельность Баха во время веймарскаго и лейпцигскаго періодовъ достигаетъ въ такъ называемой дорійской токкатѣ (прелюдія и фуга Е. Р. № 242, стр. 30) и A-moll'ной прелюдіи и фугѣ (Е. Р. № 241, стр. 54), переложенныхъ для рояля, вмѣстѣ съ пятью другими, Францемъ Листомъ, напомнившимъ вновь и органистамъ и широкой публикѣ о геніальномъ канторѣ Германіи, и сдѣлавшимъ знаменательный шагъ въ области рояльныхъ транскрипцій произведеній Баха, которыя нашли достойное веймарскаго мастера продолженіе въ обработкахъ К. Таузига, Евг. д'Альбера, М. Регера, Ф. Бузони. Одно изъ произведеній лейпцигскаго періода (въ c-moll) осталась торсомъ,—только серьезная, величественная пятиголосная фантазія (Е. Р. № 243, стр. 70) была доведена Бахомъ до конца.

Въ заключеніи мы должны указать еще на одну жемчужину лейпцигской эпохи дѣятельности мастера: это „шесть сонатъ для органа“ (Е. Р. № 240), написанныя имъ съ педагогическою цѣлью для своего старшаго сына и въ своемъ законченномъ видѣ представляющія скорѣе комбинацію (скрипичной) камерной

сонаты и камерного концерта ¹⁾. Отдѣльныя части ихъ тѣсно связаны съ болѣе ранними органными композиціями Баха.

Для двухъ мануаловъ и педали написана святочная пастораль f-dur, относящаяся къ до-лейпцигскому періоду, которую можно считать тріо, хотя она и не вполне выдержана въ трехголосномъ сложеніи. Это тріо, совершенно непонятно почему, заканчивается въ a-moll, и Спитта высказываетъ предположеніе, что пастораль не была закончена авторомъ. Если согласиться съ нимъ, то три пьесы (c-dur $\frac{4}{4}$, c-moll $\frac{3}{8}$ и f-dur $\frac{6}{8}$)—manualiter, слѣдующихъ въ нѣсколькихъ рукописяхъ за пасторалью, могутъ быть разсматриваемы нами, какъ отдѣльныя части сюиты, въ которой c-dur'ная представляетъ собой аллеманду и f-dur'ная жигу. Тогда получилась бы недурная святочная партита въ народномъ духѣ, напоминающая собой музыку пифферари (необходимо было бы только измѣнить кое-что въ партіи органа).

46.

Первоисточникомъ органной музыки Баха является инструментальная обработка духовной пѣсни (какъ извѣстно называемой нами хораломъ). Въ ней непосредственнѣе всего отразился міръ религіозныхъ чувствованій нѣмецкаго народа. То, что мы называемъ молитвеннымъ настроеніемъ есть только неопредѣленный, самъ себѣ довлѣющій подъемъ религіознаго чувства; въ органныхъ хоралахъ же Баха всѣ наши чувствованія, наша фантазія направлены на вполне опредѣленные поэтическіе моменты, находящіе свое выраженіе въ словахъ текста, и мы глубоко погружаемся въ міръ религіознаго экстаза и символовъ христіанства.

Оставимъ въ сторонѣ немногіе сохранившіеся до насъ образцы не совсѣмъ удачныхъ и не слишкомъ „популярныхъ“ органныхъ аккомпаниментовъ Баха, за которые онъ подвергся однажды строгому выговору церковнаго совѣта въ Арнштадтѣ и въ которыхъ онъ принужденъ былъ слѣдовать господствовавшей тогда модѣ въ области церковныхъ пѣснопѣній, и перейдемъ къ разсмотрѣнію его художественныхъ обработокъ хорала, въ видѣ органнаго хорала. Начавъ со скромныхъ формъ фигурированнаго, колорированнаго, или фугированнаго хорала, Бахъ переходитъ постепенно къ хоральной прелюдіи и хоральной фантазіи, а также къ хоральнымъ варіаціямъ.

Сохранилось нѣсколько сборниковъ хораловъ, собранныхъ самимъ Бахомъ и отчасти имъ самимъ опубликованныхъ, по образцу которыхъ былъ составленъ рядъ другихъ „органныхъ книжекъ“, получившихъ большое распространеніе.

1. „Книжка для начинающихъ органистовъ, въ которой пре-

¹⁾ Очень отчетливо и красиво первая органная соната переложена для оркестра Г. Г. Вецлеромъ (Нью-Йоркъ).

Liebet Jesu wir sind hier - in laene alle Quinte
an 2. Chor & Ps.

For. Liebet Jesu wir sind hier Christen.

Изъ сборника для органа юг. Себ. Баха.

Берлинъ. Королевская Библиотека.

подаются указанія, какъ разрабатываются хоралы на разные лады, и какъ научиться пользоваться педалью, ибо находящіеся въ этой книжкѣ хоралы трактуются съ облигатной педалью ¹⁾“.

Этотъ сборникъ (Е. Р. въ № 244) остался незаконченнымъ, и въ немъ оставлено большое количество неисписанныхъ листовъ, предназначавшихся для цѣлаго ряда хораловъ, изъ которыхъ было помѣщено въ книгѣ всего 45.

На заглавномъ листѣ Бахъ значится ангальтъ-кетенскимъ капелмейстеромъ, и это даетъ намъ право предположить, что мастеръ, начавшій составленіе сборника въ Веймарѣ, обогатилъ его новыми хоралами во время своего пребыванія въ Кетенѣ. Въ этой „книжкѣ“, имѣвшей такое серіозное значеніе для дальнѣйшаго развитія нѣмецкой музыки, собраны источники органной хоральной музыки, и въ ней нашло свое отраженіе религіозное міровоззрѣніе и художественная техника многихъ поколѣній музыкантовъ самыхъ различныхъ церковно-композиторскихъ школъ. Въ Баховскій сборникъ они входятъ одухотворенные новымъ началомъ, котораго не знала музыка прежней эпохи,—умѣніемъ дѣлать звуки носителями поэтическихъ идей. Музыка хораловъ тѣсно связана съ текстомъ, но тѣмъ не менѣе она говоритъ на такомъ языкѣ, который не можетъ быть истолкованъ нами съ помощью слова—какія то глубоко интимныя полныя святости переживанія входятъ въ нашу душу съ этими звуками. Хоралы облечены въ простую скромную форму; стихи текста не отдѣлены другъ отъ друга (ферматы надъ *cantus firmus* обозначаютъ лишь цезуры), и только съ помощью контрапункта мастеръ „всяческими способами“ передаетъ ихъ конкретное содержаніе. Безконечно разнообразны звуковыя сочетанія и образы, рожденные поэтическими идеями хорала.

Какъ характерны, напримѣръ, нисходящіе шаги баса, иллюстрирующіе въ хоралѣ „грѣхопаденіе Адама“, или непреклонная энергія баса, въ „Примите святыя заповѣди Господни“, придающая какую то особую увѣренную мощь среднимъ голосамъ, или радостно возбужденная ритмика хорала „Пришелъ желанный день“, въ которомъ суровый канонъ сопрана и баса указываетъ уже на послѣдній стихъ текста: „Низложитъ всѣхъ враговъ подъ ноги Свои“. Какъ таинственно подвиженъ, подобно привидѣнію, басъ въ хоралѣ „О, какъ быстры, преходящи“, какъ глубоко выразительны хроматика и мелодія въ пѣснѣ „Минулъ ужъ старый годъ“, въ которой сочетается

¹⁾ Форкель въ своей книгѣ о І. С. Бахѣ говоритъ слѣдующее о примѣненіи облигатной педали въ его композиціяхъ: „Бахъ пользовался при игрѣ своей облигатной педалью, объ употребленіи которой органисты до него не имѣли никакого понятія. Онъ удѣлялъ педали не только основныя тона, которые органисты обыкновенно берутъ маленькимъ пальцемъ лѣвой руки, но игралъ цѣлую мелодію ногами, какую не могли бы исполнить даже всѣ 5 пальцевъ искуснаго органиста“. О жизни І. С. Баха, стр. 20, изданіе 1802 года. (Примѣчаніе переводчика).

гармонично и сильная душевная скорбь и радостный энтузиазм въры, какой довѣрчивой интимностью исполненъ хораль „Исусъ, Господь нашъ, мы пришли“ съ его утонченными пятиголосными гармоніями, создающими величественное настроеніе въ церкви. Какой ликующій потокъ звуковъ представляетъ собой хораль „Въ Тебѣ восторгъ нашъ“, потокъ прорывающій плотину словъ текста, сколько свѣта и радости въ хораль „Съ небесъ спустился ангеловъ сонмъ“. Съ какимъ мастерствомъ написаны всѣ эти хоралы! Разсмотримъ подробнѣе лишь небольшой хораль „Ты, Агнецъ Божій“. Вся поэзія страданій, переданныхъ очень реалистично какофоническимъ соединеніемъ хорала въ канонѣ дуодецимы съ контрапунктомъ, строго проведеннымъ въ остальныхъ трехъ голосахъ, глубоко волнуетъ сердце, и чѣмъ чаще играешь эти нѣсколько тактовъ, тѣмъ сильнѣе начинаешь любить этотъ хораль, въ которомъ свѣтится скорбный ликъ Распятаго. Часть этихъ хораловъ дошла до насъ въ двухъ обработкахъ—болѣе ранней и болѣе поздней. Наряду съ хоралами органной книжки мы имѣемъ еще цѣлый рядъ пьесъ Баха аналогичнаго характера, которыя были собраны главнымъ веймарскимъ городскимъ органистомъ I. Г. Вальтеромъ, составителемъ знаменитаго музыкальнаго лексикона и другомъ нашего мастера (которому онъ, впрочемъ, посвящаетъ въ своемъ словарѣ только нѣсколько сухихъ строкъ), а также ученикомъ Баха Кирнбергеромъ (40 томъ полного собранія сочиненій; въ изд. Петерса—5, 6, 7 и 9 томъ сочиненій для органа). Въ нихъ органнй хораль уже переходитъ въ сферу органной прелюдіи. Мастеръ пользуется теперь хоральными темами для фугетты, или фуги и расширяетъ самый хораль приравленіемъ прелюдій, интерлюдій и постлюдій.

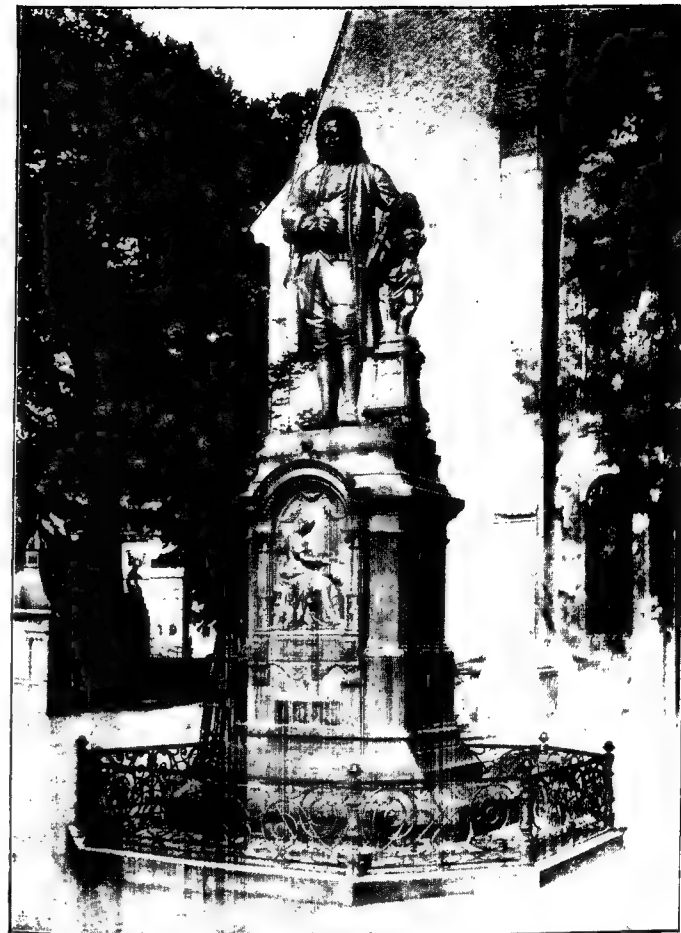
47.

Сюда относятся слѣдующіе сборники, составленные самимъ мастеромъ:

2. „Шесть хораловъ разнаго рода для игры на органѣ съ двумя мануалами и педалью“, изданные у Шюблера въ Целле, приблизительно въ 1747 году. Поэтому хоралы эти часто носятъ названіе шюблерскихъ хораловъ. Въ этомъ сборникѣ содержатся исключительно органныя переработки хораловъ, взятыхъ изъ Баховскихъ кантатъ. (Е. Р. № 245, стр. 4; № 246, стр. 16, стр. 33, стр. 72, стр. 76, стр. 84).

3. „Третья часть упражненій для клавира, состоящая изъ различныхъ прелюдій на катехизисъ и другихъ пѣснопѣній для органа. Составлено для любителей и особливо для знатоковъ подобнаго рода работъ. Въ изданіи автора“ (1739).

Въ этомъ сборникѣ, какъ и въ послѣдующихъ хоральныхъ прелюдій часто переходятъ въ „Fantasia sopra“... какъ пишетъ



ПАМЯТНИКЪ БАХУ ВЪ ЭЙЗЕНАХЪ

(по проекту Карла Адольфа Довдорфа).

мастеръ. Маленькая пѣснь развернулась въ симфоническую поэму, говоря языкомъ современнаго искусства.

4. „Восемнадцать хораловъ разнаго рода для игры на органѣ съ двумя мануалами и педалью“. Въ автографѣ сборника внезапный переходъ къ почерку зятя мастера Альтникаоля, свидѣтельствуеъ о тяжелой болѣзни Баха въ послѣдніе годы его жизни.

Большинство пьесъ этого сборника могутъ быть отнесены по своему характеру къ третьей части упражненій для клавира и представляютъ собой новую переработку этихъ хораловъ для печати (3 и 4 у Петерса № 245 и 246)!

Какія богатѣйшія сокровища, еще по сей день не отысканныя, кроются въ этихъ сборникахъ. Въ какую грандіозную, величавую форму разрослась старинная музыка Пахельбеля въ фугѣ на „Magnificat“. Сбылось въ творествѣ Баха, въ его мягкой и, несмотря на все богатство звука (двойная педаль, пятиголосность), нѣжной хоральной прелюдіи „На рѣкахъ вавилонскихъ“ то, о чемъ могъ лишь мечтать старикъ Рейнкенъ.

Поистинѣ старые мастера воочию увидѣли здѣсь своего Мессію! И какъ тонко Бахъ пользуется различными особенностями техники и традиціонными формами своихъ предшественниковъ, претворяя ихъ въ духѣ своихъ поэтическихъ идей. Въ хоральныхъ прелюдіяхъ Баха нѣтъ на одного контрапункта, написаннаго только ради контрапункта, но зато нѣтъ въ его музыкѣ и той сложнѣйшей комбинаціи, которую мастеръ не рѣшился бы написать, разъ дѣло шло о передачѣ какого-нибудь характернаго момента текста. Каждый хораль разрѣшаетъ новую проблему. Даже больше того, на одну и ту же тему Бахъ пишетъ цѣлый рядъ характерныхъ пьесъ, въ зависимости отъ того, какой поэтической мотивъ текста получаетъ преобладающее значеніе въ музыкальной обработкѣ. Имѣются, на примѣръ, три музыкальных поэмы на текстъ духовнаго пѣснопѣнія „Да придетъ Искупитель народовъ“. Въ первой изъ нихъ богатая колористика хора въ верхнемъ голосѣ переходитъ въ глубоко трогательное пѣніе и призывъ къ Господу, въ моленіе. Вторая поэма „a due Bassi e Canto fermo“ противоставляетъ мрачному и мало привлекательному пѣнію двухъ басовъ, — „мраку въ язычествѣ“, „сіяніе свѣта истины“ въ небесныхъ высотахъ. Третья, всѣмъ доступная поэма съ „Canto fermo въ педали“ построена на радостной рождественской пѣсни „На радость всѣхъ людей родился нашъ Спаситель“, какъ говорится въ поэтической программѣ прелюдіи. Такія же богатые музыкальныя идеи даетъ Баху текстъ: „Только Господу въ небесахъ воспоемъ мы хвалу“. Какъ „субъективно“ Бахъ обращался иногда съ народнымъ „canto fermo“, какъ самовластно распоряжался контрапунктической программой, не обращая никакого вниманія на техническія, если можно такъ выразиться конвенансы, показываетъ тотъ эпизодъ въ переработкѣ

этой пѣсни для двухъ мануаловъ органа $\frac{3}{2}$ g-dur, гдѣ въ заключительномъ куплетѣ проводится контрастъ между „борьбой“, „миромъ“ и „благоденствіемъ“. Внезапно въ музыку врываются энергично очерченныя фигуры, затѣмъ выступаетъ теноръ съ воинственнымъ речитативомъ... и вдругъ одинъ тактъ *adagio* для всѣхъ голосовъ органа, несущій вѣсть о мирѣ, данномъ Божьимъ благоволеніемъ. Какъ Бахъ умѣлъ растворять простую мелодію духовной пѣсни въ свободной музыкальной поэмѣ, показываетъ трехголосная фантазія „Иисусе, радость моя“ (E-moll, manualiter). По формѣ своей эта фантазія близка къ французской увертюрѣ: $\frac{4}{4}$ часть представляетъ собой фугу съ *canto firmo*, широко и опредѣленно выступающимъ въ голосахъ. Въ заключительной части ($\frac{3}{8}$) Бахъ придаетъ мелодіи свободную и богатую музыкальными образами обработку и въ моментъ высшаго экстаза, прилива нѣжныхъ и ласковыхъ чувствъ, переходитъ отъ трехъ голосовъ къ четыремъ. „О, Агнецъ Божій, Ты Женихъ мой“—для этого текста оказался слишкомъ скуднымъ старинный мотивъ фуги.

48.

Всѣ возможности игры на органѣ, безконечное разнообразіе красокъ находятъ свое примѣненіе въ искусномъ контрапунктѣ и поэтической музыкѣ Баха. Мелодія проводится по всѣмъ голосамъ и часто случается, что сопрано переходитъ къ педали. Мастеръ возвращается къ старой манерѣ („*bicinium*“) ¹⁾, возродившейся теперь, въ инструментальной обработкѣ, къ новой жизни, какъ на примѣръ въ хоральной прелюдіи „Только Господа на небесахъ“ (g-dur $\frac{3}{4}$), въ которой имѣется *trio* особенно пышнаго рисунка, доходящаго до пятиголосности и даже болѣе того.

Звучность и фактура именно этихъ композицій Баха производятъ въ наши дни впечатлѣніе полнѣйшей сліянности съ характеромъ органа, ибо мы знаемъ, что въ другихъ обработкахъ они далеко не такъ сильно дѣйствуютъ на наше воображеніе. Но даже четырехголосныя хоральныя фантазіи, вроде f-dur'ной на тему „Да осѣнитъ насъ Духъ Святой“ (*canto fermo* въ педали), при правильной регистровкѣ могутъ дать такое богатство краски и движеній, какое не доступно даже современному оркестру ²⁾.

¹⁾ „*Bicinium*“ т. е. двухголосное пѣніе. Знаменитое собраніе „*Bicinia*“: *Bicinia gallica, latina, germanica*. 2 тома. Wit enberg, G. Rhau, 1545. (Примѣчаніе переводчика).

²⁾ „Его манера регистровки была до того необыкновенной, что органисты и строители органовъ приходили въ ужасъ, когда видѣли какъ Бахъ обращается съ регистрами. Они были убѣждены, что подобное сочетаніе голосовъ не можетъ звучать красиво и согласно. Но имъ приходилось потомъ еще болѣе изумляться, когда они убѣждались, что органъ такимъ образомъ звучалъ лучше всего и благодаря искусству

На примѣръ „симфонической поэмы“ для органа „О, Агнецъ Божій“ мы хотѣли бы показать, какъ искусно мастеръ умѣлъ пользоваться для подъёмовъ постепеннымъ увеличеніемъ количества голосовъ, мануалами и педалью, какъ новыми гармоническими оборотами и разнообразной ритмикой онъ въ состояніи взволновать даже самого пресыщенного музыкой слушателя, какъ заядлый врагъ музыкальной программы, съ презрѣніемъ относящійся къ лютеранскимъ сборникамъ хораловъ, подъ влияніемъ Баха, помимо своей воли принужденъ будетъ взять въ руки этотъ скромный сосудъ глубочайшихъ душевныхъ переживаній. Фантазія написана на тему трехъ стиховъ хорала. На самомъ же дѣлѣ одинъ и тотъ же стихъ повторяется трижды, и только послѣдняя строка его мѣняется каждый разъ, въ связи съ измѣненіемъ душевнаго состоянія художника. „Помилуй насъ, Господи“—„Ниспосли намъ миръ, о Господи“. Все глубже охватываетъ душу религиозный экстазъ при созерцаніи Распятія, и горестный возгласъ „помилуй, Господи“ постепенно переходитъ въ болѣе спокойную мольбу о ниспосланіи мира... нѣтъ, этого, нельзя разсказать словами; даже искусство Дюрера, столь близкое генію Баха, не въ состояніи передать этого въ рисунокъ—это тайна музыки. Но все же нельзя воспринять внутренняго содержанія музыки Баха, не зная словъ текста, съ которыми она такъ нераздѣльно связана. Поэтому намъ въ высшей степени антихудожественнымъ представляется пропускъ текстовъ въ программахъ тѣхъ концертовъ, на которыхъ исполняются эти органныя фантазіи... Текстъ этихъ композицій (которыя должны исполняться въ обстановкѣ, не противорѣчащей ихъ содержанію) слѣдовало бы печатать даже трижды, такъ какъ Бахъ вовсе не писалъ варіацій на опредѣленную тему, а напротивъ того, надъ каждой отдѣльной частью ставилъ названія: *versus 1, 2, 3*.

Мы знаемъ, какія прекрасныя строки посвятилъ Баховскимъ композиціямъ для органа Робертъ Шуманъ (спеціально хоралу „О, возликуй, душа моя“), и потому для насъ является настоящей загадкой, какимъ образомъ другой великій художникъ, Феликсъ Мендельсонъ, самъ исполнявшій ихъ на органѣ, послѣ знакомства съ музыкальными поэмами Баха на тексты духовныхъ пѣснопѣній, могъ написать свои безсодержательно плоскія „пѣсни безъ словъ“. Что Бахъ вовсе не слѣдовалъ традиціонной манерѣ органистовъ, а писалъ свою музыку „согласно аффекту словъ“, показываетъ его послѣдняя органная молитва, для которой мастеръ взялъ мелодію „Въ часы тяжелой скорби“, чтобы передать въ звукахъ слова другой строфы того-же пѣснопѣнія „Къ престолу Твоему я приступаю нынѣ“, служившихъ ему темой. Въ

Баха получалось нѣчто совершенно новое, небывалое чего они не могли бы добиться своей манерой регистровки, такъ говоритъ Форкель на стр. 20 своей книги о І. С. Бахѣ. (Примѣчаніе переводчика).

этомъ хоралѣ (такъ-же, какъ и въ другихъ своихъ духовныхъ пѣснопѣніяхъ, напр., въ хоралѣ „Господь нашъ всеблагій“) Бахъ изъ несмѣтныхъ богатствъ звука, которыми онъ владѣлъ, беретъ лишь самыя необходимыя для контрапункта и украшенія мелодіи ноты, заимствованныя имъ изъ музыкальнаго текста хорала. Вотъ идеальный образецъ для многихъ современныхъ композиторовъ, руководствуясь которымъ они смогли бы научиться планомѣрно и экономно пользоваться звуковыми массами.

49.

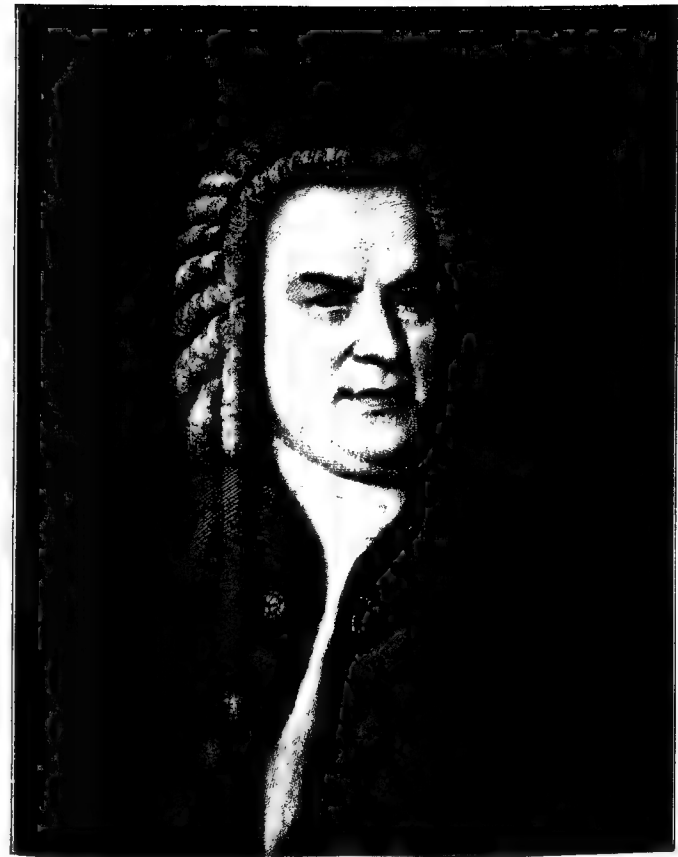
Особенное возвышенное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, интимное вліяніе на церковное искусство и жизнь оказали тѣ органныя пѣсы, которыя подъ заглавіемъ „Прелюдіи къ катехизису и прочія пѣснопѣнія“ помѣщены были Бахомъ въ его сборникѣ для клавира. Эти пѣснопѣнія, какъ показалъ Спитта, написаны для прославленія догматовъ лютеранства и представляютъ собой даръ Баха церкви, давшей нашему мастеру пріютъ и поддержку въ его творческой работѣ. Все то, чего не можетъ передать человѣческое слово, становится здѣсь, въ звукахъ, живой дѣйствительностью, но произведенія эти еще и понынѣ содержатъ въ себѣ еще много непонятнаго для исполнителей и слушателей.

Въ наши дни церковная догма потеряла свою власть надъ умами человѣчества. Но когда слушаешь музыкальныя поэмы Баха, какъ то невольно подчиняешься, говоря словами Р. Вагнера, обаянію „ни съ чѣмъ не сравнимой, творящей живыя чудеса религиозной догмы“. И кто иной, какъ не байрейтскій мудрецъ показалъ намъ, что идеальная сущность догматовъ христіанства не можетъ быть раскрыта ни помощью словъ, ни „хитросплетеніями іезуитской казуистики, ни рационалистической болтовней“, а только искусствомъ и главнымъ образомъ музыкой, разрѣшающей всѣ противорѣчія между нашими понятіями и ощущеніями. Вспомнимъ мелодіи „Et incarnatus“ или „Benedictus“ какой либо мессы и душу нашу озаритъ эта искупляющая сила музыки.

Эти пѣснопѣнія составляютъ нѣмецкую Kyrie и Gloria. Темой для нихъ служатъ десять заповѣдей Господнихъ: (1—главная часть), Вѣрую (2), Отче нашъ (3), Крещеніе (4), Причастіе (5), Исповѣдь (6).

Отъ всѣхъ 6 номеровъ сохранилось по двѣ обработки (изъ коихъ одна manualiter); Gloria (Trinität) имѣется въ трехъ концепціяхъ, Kyrie, конечно, тройное.

Четырехъ и пятиголосныя обработки Kyrie очень смѣлы, проникнуты духомъ крайняго модернизма и возбуждаютъ глубокое изумленіе своей искусной мотивной работой. Изъ числа различныхъ обработокъ Glorіае мы особенно укажемъ на полное и широко задуманное тріо въ $\frac{6}{8}$ (это пѣснопѣніе на слова „Только Господу на небесахъ“ Бахъ переработалъ всего 13 разъ, не считая апокрифическихъ варіацій на ту же тему).



ЮГ. СЕБ. БАХЪ.

Гравюра Зихдинга по портрету Э. Готтлиба Гаусмана (младшаго) 1775. Оригиналъ находится во владѣніи школы св. Фомы въ Лейпцигѣ.

Франц Листъ назвалъ однажды Баха св. Томой аквинскимъ въ музыкѣ. Эти слова особенно примѣнимы къ разобраннымъ нами композиціямъ: нѣмецкому Credo („Мы вѣруемъ всѣ“), къ глубоко потрясающему причастному стиху Гусса „Иисусе Христе, Спаситель нашъ“, къ залитому кровью Христа, какъ волнами водъ Иордана, „Христе, Господь нашъ“ (крещеніе),—оба съ с. f. въ педали—и къ „Глубокой скорбью“ (исповѣдь) на шесть голосовъ (съ двойной pedalю). Шестиголосная „Глубокой скорбью“ представляетъ собой величайшее чудо догматической (если можно такъ выразиться) музыки. Временами кажется, что вся старая музыка для хоровъ а capella, соперничающая въ своемъ величїи съ грандіозными готическими соборами, блѣднѣетъ передъ этой простой пѣсней, исполняемой на маленькомъ органѣ.

Надъ удивительно мягкой и глубокой обработкой мелодїи „Примите святыя заповѣди Господни“, энергично проводимой въ среднихъ голосахъ въ видѣ канона (на пять голосовъ $\frac{6}{4}$), хотѣлось бы поставить эпитафію: „любовь есть осуществленіе заповѣдей Господнихъ“. Какое то особенное мистическое сіяніе окружаетъ его „Отче нашъ“ ($\frac{3}{4}$ — дор.). Музыка эта полна безконечно чарующей силы, которая навсегда овладѣваетъ тѣмъ, предъ кѣмъ хоть одинъ разъ въ жизни раскрылась вся глубина ея религіознаго экстаза. Хораль этотъ изливается въ двухъ контрапунктическихъ и богато орнаментированныхъ голосахъ, и ритмически очень отчетливо проводится въ видѣ канона въ другихъ двухъ голосахъ, пятый же голосъ, педаль, совершенно отъ нихъ независимъ. Прихотливая ритмика, глубоко скорбныя хроматика и гармонія, странныя, неожиданныя модуляціи придаютъ этой молитвѣ совершенно интимный характеръ. И только въ полномъ одиночествѣ, когда въ церкви нѣтъ ни одного молящагося, можно найти то единственное настроеніе, при которомъ органъ передаетъ все глубокое содержаніе этого хораля.

50.

И нашъ мастеръ все больше и больше уходилъ въ себя, избѣгая шумныхъ будней музыкальной жизни. Въ своихъ послѣднихъ инструментальныхъ произведеніяхъ онъ дѣлаетъ попытку писать совершенно абстрактную, совершенно независимую отъ характера инструмента, музыку. Онъ ищетъ разрѣшенія глубочайшихъ проблемъ музыки. Этотъ идеальный моментъ, всегда являвшійся для Баха основнымъ стимуломъ творчества, и „поддерживавшій въ немъ душевную бодрость до скончанія дней его“, даетъ намъ право сравнить Баха съ великимъ мыслителемъ Лейбницемъ.

Мы говорили уже о хоральныхъ вариацияхъ, или партитахъ мастера (названіе партита примѣняется также и къ отдѣльнымъ вариациямъ) для клавира или органа. Бахъ написалъ десять (считая и тему) партитъ на текстъ „Какихъ путей искать мнѣ, грѣш-

ному“, семь на текст „Христость, Ты свѣточъ истинный“ и девять на текст „О Боже всеблагій, Боже нашъ“. Въ этихъ варіаціяхъ для органа мы видимъ такое же стремленіе къ возвышеннѣйшему цѣлямъ искусства, какъ и въ клавирныхъ варіаціяхъ. Особое мѣсто занимаютъ прекрасныя глубоко волнующія, короткія партиты на текстъ „Мы привѣтно склоняемся предъ Тобой, Іисусе всеблагій“. Нѣсколько разъ передѣлывалъ мастеръ эти варіаціи и мы можемъ прослѣдить въ нихъ, какъ отъ старой манеры варіированія мелодіи, въ стилѣ Бэма и Букстегуде, Бахъ постепенно переходитъ въ своемъ творчествѣ къ болѣе глубокому индивидуальному толкованію музыкально-идейнаго содержанія темы.

Среди послѣднихъ произведеній Баха наше вниманіе привлекаютъ „Нѣсколько каноническихъ измѣненій на рождественскую пѣснь: Съ небесной высоты сошелъ Я къ вамъ“, въ которыхъ мастеръ вложилъ изумительно глубокія мысли, вызванныя въ немъ наивно радостной пѣснью. Бахъ прямо начинаетъ съ первой варіаціи, не приводя популярной темы, которую онъ считаетъ достаточно знакомой исполнителю и слушателямъ. Всевозможные каноны служатъ береговыми линиями безпредѣльнаго моря его фантазіи. Въ послѣднихъ варіаціяхъ мелодія проведена въ канонѣ на сексту, терцію, секунду и нону въ противоположномъ движеніи, и въ заключительныхъ трехъ тактахъ „alla stretta“ всѣ четыре мелодіи сочетаются въ одно цѣлое, разсыпая богатѣйшую сокровищницу гармоній, попытка овладѣть которыми вызываетъ въ душѣ нашей глубокій трепетъ. Произведеніе это было издано Балтазаромъ Шмидтомъ въ Нюрнбергѣ около 1746 года.

Канонъ играетъ большую роль въ музыкѣ Баха. Мастеръ такъ искусно владѣетъ формой, что она нигдѣ не стѣсняетъ свободнаго выраженія его музыкальныхъ настроеній. И даже въ наиболѣе элементарномъ видѣ канона, за которымъ недаромъ упрочилась репутация музыкальной игрушки, Бахъ раскрываетъ намъ въ своемъ творчествѣ тѣ глубины духа, въ которыхъ свершается органическое единеніе музыкальной — и какъ ни странно — математической фантазіи мастера.

Въ Веймарѣ Бахъ обмѣнялся такой музыкально-технической визитной карточкой со своимъ „своимъ“ Вальтеромъ (это былъ четырехголосный „бесконечный“ канонъ). Въ благодарность за привѣтственное стихотвореніе какого-то гамбургскаго доктора, нашъ мастеръ отвѣчаетъ очень запутаннымъ канономъ, разрѣшеніе котораго стоило немалыхъ трудовъ даже мѣстнымъ „знатокамъ“ музыки.

Чрезвычайно остроумна та комбинація, которая изображена на нотномъ листѣ на портретѣ Баха, принадлежащемъ школѣ св. Фомы. Мы видимъ здѣсь тройной канонъ на шесть голосовъ.

Канонъ особенно тщательно разрабатывается Бахомъ въ тѣхъ его произведеніяхъ, которымъ онъ старался придать абстрактный характеръ.

51.

„Изучая его произведенія и сравнивая ихъ съ произведеніями композиторовъ прошлыхъ временъ, а также и съ современной музыкой, мы должны притти къ заключенію, что никто не превзошелъ его въ искусной ученой гармоніи, я хочу сказать въ глубокой разработкѣ своеобразныхъ содержательныхъ и не похожихъ на пошлыя, обыденныя мелодіи, и все же простыхъ и естественныхъ музыкальныхъ мыслей. Я говорю простыхъ и естественныхъ, желая этимъ выразить, что это были такія музыкальныя мысли, которыя нашли бы, благодаря своей основательности, стройности и присущему имъ порядку, полное одобреніе у людей разныхъ странъ“.

Слова эти заимствованы нами изъ предисловія къ послѣдней композиціи Баха, написаннаго Ф. В. Марпургомъ († 1795) и могутъ быть примѣнены вообще ко всѣмъ работамъ Баха послѣдняго періода его творчества, тѣсно связаннымъ между собой.

Марпургъ говоритъ о „Музыкальномъ приношеніи“ и „Искусствѣ фуги“. Это послѣдній грандіознѣйшій памятникъ Баховскаго творчества.... Колоссальная фуга съ тремя темами доведена „только“ до 250 тактовъ; третья тема складывается (несомнѣнно впервые) изъ отдѣльныхъ нотъ имя удивительной единственной въ своемъ родѣ семьи музыканта. Относительно того мѣста въ которомъ соединяются всѣ три темы Филиппъ Эмануиль дѣлаетъ слѣдующее замѣчаніе: „Во время написанія этой фуги, гдѣ въ контрасубъектѣ помѣщено имя Бахъ, авторъ ея скончался“. Этотъ торсъ былъ включенъ въ „искусство фуги“¹⁾.

Строго говоря, онъ вовсе не относится сюда, но главная тема фуги по характеру своему вполне подходитъ къ этому произведенію вся музыкальная работа котораго уже не отъ міра сего.

Переходя отъ фугъ темперированнаго клавира къ „музыкальному приношенію“ и „искусству фуги“, мы какъ будто направляемъ свои шаги отъ паперти храма къ его алтарю, воздвигнутому для религіознаго культа этой формы, которая, по словамъ Матесона, „нашла свою настоящую родину въ Германіи“.

Музыкальное приношеніе (Е. Р. № 219) было написано на тему, данную мастеру Фридрихомъ Великимъ, и „вполнѣ достойную короля“, какъ сказалъ Бахъ, когда онъ игралъ свои импровизаціи въ Потсдамскомъ дворѣ. Приношеніе это печаталось для короля въ отдѣльныхъ, свободно слѣдовавшихъ другъ за другомъ выпускахъ.

Первый выпускъ содержитъ въ себѣ трехголосную фугу (названную Бахомъ *Ricercar*²⁾), двухголосный ракоходный „Canon per-

¹⁾ Среди попытокъ довести до конца эту композицію Баха, мы отмѣтимъ „Sinfonia Contrapunctica“ Ф. Бузони исполненную недавно впервые въ Дортмундѣ. (Примѣчаніе переводчика).

²⁾ Т. е. свободной по формѣ трехголосной фугой. (Примѣч. переводчика).

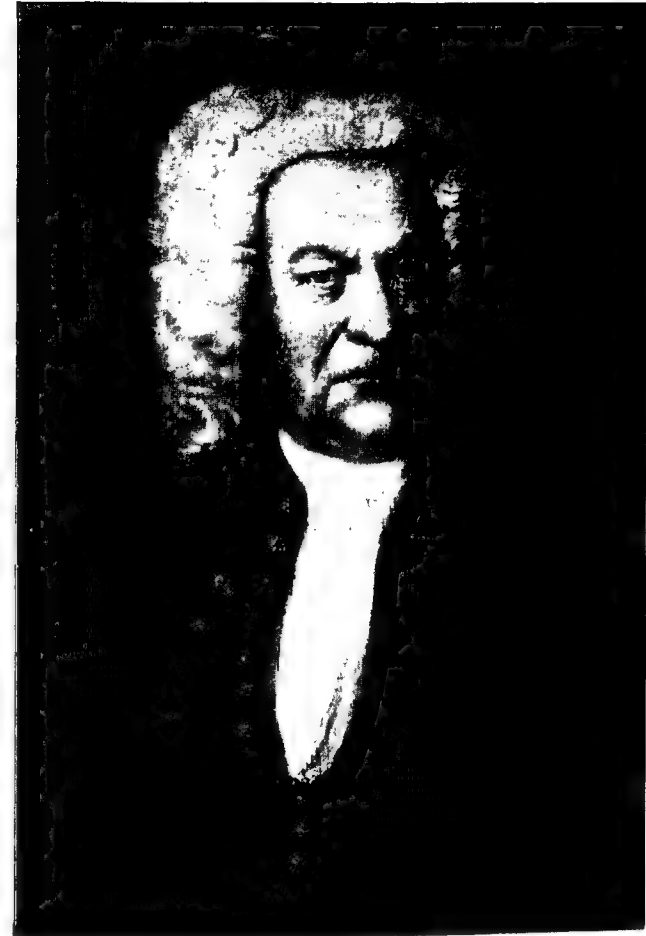
petuus", пять *canones diversi* на основную тему, которая начиная съ третьяго канона все больше и больше „колорится“. Ей противопоставляется голосъ, проводимый канонически, такъ что въ концѣ концовъ получается трехголосная композиція. Во второмъ канонѣ оба голоса идутъ въ прямомъ движеніи, а въ третьемъ въ противоположномъ, въ заключеніи имѣется еще *Fuga canonica in epidiapente* (т. е. такая, въ которой второй голосъ вступаетъ въ квинтѣ).

Второй выпускъ содержитъ въ себѣ шестиголосную фугу, мастерски сдѣланный *Ricercar* (въ трехголосныхъ канонахъ часто случается, что вопросъ инструмента, присоединяющагося къ чембало, остается открытымъ; для шестиголосной фуги, повидимому, лучше подходитъ органъ, чѣмъ клавирь). За ней слѣдуютъ еще два канона (у Петерса они помѣчены римскими цифрами II и III). Въ нихъ Бахъ уже не указываетъ больше вступленія обоихъ голосовъ въ первомъ и трехъ голосовъ во второмъ (четырехголосномъ) канонѣ. „*Quaerendo invenietis*“ говоритъ онъ читателю, музыкальное чутье и знаніе котораго находятъ себѣ всегда новое примѣненіе при изученіи „искусства фуги“.

Третій выпускъ, по всей вѣроятности, состоялъ изъ сонаты для чембало, скрипки и флейты, названной мастеромъ „трио“. Основная тема трактуется различными способами и появляется все въ новомъ и новомъ освѣщеніи, благодаря свободному примѣненію художественной техники. Въ двухчастномъ ларго главнымъ образомъ выявляется печальный и грустный характеръ темы; въ фугированномъ аллегро, наряду съ двумя самостоятельными темами, примѣняется въ качествѣ с. f. вся тема, въ оригинальномъ ея видѣ. Въ дивномъ *andante* (Es-dur) зерно ея разрастается въ благоухающее растеніе. Въ этой части, такъ-же, какъ и предыдущей, ясно намѣчается связь съ трехголосной фугой перваго выпуска.

Финальное аллегро въ основной тональности c-moll содержитъ въ себѣ новое видоизмѣненіе темы ($\frac{9}{8}$), приобретающей теперь патетическій оттѣнокъ, и переходитъ въ полную огня фугу. Соната содержитъ, въ видѣ заключительной части, еще „*canone perpetuo*“ для флейты и скрипки. Здѣсь въ разработкѣ темы чисто Баховскаго рисунка примѣшиваются также еще и звуки аккомпанирующаго чембало.

Въ этомъ величественномъ произведеніи, вокругъ темы, данной королю, разбросаны безпорядочно цѣлыя груды музыкальных драгоценностей. Бахъ хотѣлъ показать королю художественную мастерскую нѣмецкаго музыканта и въ благодарность за любезный пріемъ въ Берлинѣ преподнести ему рядъ новыхъ пьесъ для его камерныхъ вечеровъ. На нотахъ мы находимъ различныя надписи, въ которыхъ мастеръ въ очень деликатной формѣ высказываетъ свои пожеланія благоденствія Фридриху Великому. Такъ, на примѣръ, надъ увеличеніемъ канонической темы Бахъ ставитъ слѣдующій эпиграфъ: „подобно тому, какъ раз-



ЮГАННЪ СЕБАСТІАНЪ БАХЪ.

Недавно найденный портретъ, принадлежавшій профессору
Фр. Фольбаху въ Майницѣ.

растаются здѣсь ноты, пусть разрастется счастье короля“, или далѣе, въ томъ мѣстѣ, гдѣ канонъ все дальше и дальше углубляется въ область новыхъ тональностей: „пусть превознесется слава короля подобно тому, какъ уходятъ здѣсь въ высь модуляціи“. Это было послѣднее обращеніе Баха къ внѣшнему міру,—отнынѣ онъ совершенно отвернулся отъ жизни.

52.

Искусство фуги (Е. Р. № 218) есть высшее достиженіе великаго искусства, храмъ котораго строили въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій безчисленныя музыкальныя школы, разрабатывавшія полифоническую технику христіанскаго церковнаго пѣнія, начинаясь съ Нидерландовъ и Англіи и кончая Италіей и Испаніей¹⁾. Но намъ не суждено еще до сихъ поръ взойти на послѣднюю вершину этого искусства, ибо величайшее произведеніе этого стиля только въ недавнее время было очищено отъ искажающихъ неправильностей печати, освобождено отъ гнета ложныхъ традицій. До сихъ поръ оно еще не исполнялось, какъ единое цѣльное въ своей концепціи художественное произведеніе и попрежнему представляетъ собой въ значительной мѣрѣ лишь „музыку для глаза“.

Произведеніе это содержитъ 13 фугъ („contrapunctus“, 14 же есть только видоизмѣненіе 10) и четыре канона на одну тему. Спитта разбиваетъ фуги на четыре группы, изъ которыхъ каждая ведетъ насъ къ новымъ подъемамъ, къ новымъ вершинамъ. А. (1—4). Всѣ четырехголосныя фуги, третья и четвертая съ темой въ обращеніи. В. (5—7). Тема преобразована мелодически и ритмически и написана въ тѣсномъ сложеніи (№ 5, четырехголосная фуга съ шестиголоснымъ окончаніемъ); тема излагается также въ различныхъ нотныхъ длительностяхъ (№ 6 „in stile francese“—семиголосное окончаніе); тема въ двухъ голосахъ вступаетъ въ уменьшеніи, въ другомъ голосѣ въ нормальномъ видѣ, наконецъ въ четвертомъ голосѣ въ увеличеніи, при чемъ мастеръ примѣняетъ одновременно прямое и противоположное движеніе (№ 7—пятиголосное окончаніе). С. (8—11). Здѣсь вводятся контра-темы, съ которыхъ и начинается фуга (8—10). № 8 постепенно разрастается и съ появленіемъ главной темы переходитъ въ тройную фугу (на три голоса). № 9 (четырехголосная) представляетъ собой двойную фугу, въ которой контра-тема противопоставляется главной темѣ въ дуодецимѣ. Новая

¹⁾ Искусство фуги является неисчерпаемымъ источникомъ знаній для изучающихъ теорію композиціи. Г. Риманъ написалъ въ 1890 году „анализы къ искусству фуги І. С. Баха“ въ трехъ частяхъ. Кромѣ разбора Римана имѣются еще работы Гауптманна, Негели и др., посвященные этому произведенію Баха, еще не нашедшему должной оцѣнки въ области музыкально-педагогической. (Примѣчаніе переводчика).

контра-тема № 10 (въ контрапунктъ на дециму) задумана въ томъ же духѣ и по содержанию своему имѣетъ много общаго съ прежними. Въ № 11 тема ритмизируется какъ-то странно отрывочно и сочетается съ обѣими темами № 8 (по большей части въ обращеніи). Мы имѣемъ теперь передъ собой четырехголосную тройную фугу съ самой невѣроятной комбинаціей темъ. Но передъ нашими глазами открываются тропинки въ заоблачную высь, гдѣ подъ вѣчными снѣгами бьетъ живой источникъ художественнаго творчества Баха.

Заключительная группа (D) содержитъ попарно двѣ трехголосныя и двѣ четырехголосныя фуги, въ которыхъ голоса могутъ быть даны въ обращеніи, такъ что во второй фугѣ каждой пары голоса первой проводятся въ противоположномъ движеніи. Такой виртуозной техникой не обладалъ до Баха ни одинъ композиторъ, и только немногіе изъ нихъ умѣли влагать въ искусныя контрапунктическія сплетенія выраженіе непосредственнаго чувства. Но у Баха даже самыя рискованныя комбинаціи не являются самоцѣлю, онѣ служатъ лишь выраженіемъ душевныхъ переживаній мастера, далекихъ, впрочемъ, отъ чувствованій средняго человѣка. И если глубоко серіозный тонъ искусства фуги доступенъ не всякому, то грандіозныя фуги послѣдней группы покажутся холодными даже тѣмъ, кто освоился съ суровымъ обликомъ его послѣднихъ композицій. Обѣ трехголосныя фуги были передѣланы мастеромъ (съ прибавленіемъ свободнаго четвертаго голоса) для двухъ клавировъ и напечатаны въ такомъ видѣ вмѣстѣ съ остальными фугами.

Къ фугамъ примыкаютъ еще четыре канона. Всѣ они двухголосны и каждый начинается съ темы въ новой поэтической обработкѣ. Въ первомъ изъ нихъ (c-dur) послѣдующій голосъ вступаетъ въ увеличеніи и противоположномъ движеніи; второй ($\frac{9}{16}$) представляетъ собой простой канонъ въ октаву; третій ($\frac{12}{8}$, c-moll)—канонъ въ терцію (дециму); четвертый, въ квинту, (дуодециму) можетъ быть, подобно второму, превращенъ въ „бесконечный“ канонъ. Однако всѣ эти каноны занимаютъ лишь второстепенное мѣсто и ни въ коемъ случаѣ не должны нарушать художественной послѣдовательности фугъ.

53.

Бросая общій взглядъ на то, что было сдѣлано Бахомъ въ различныхъ областяхъ инструментальной музыки, мы поражаемся не только многочисленностью его произведеній, но и удивительной разносторонностью его творческой дѣятельности. Во всей исторіи искусства мы не встрѣчаемъ ни одного мастера, который такъ энергично, съ такой мудрой прозорливостью шелъ бы къ избранной цѣли, почерпая силы для своего творчества изъ вѣчно неиссякаемаго источника художественной восприимчивости, прирожденной каждому истому нѣмцу. Сохраняя національныя

особенности нѣмецкаго искусства, Бахъ шелъ всегда съ открытой душой навстрѣчу музыкѣ чужеземныхъ народовъ. Никогда не довольствуясь тѣмъ, что было имъ уже сдѣлано, постоянно отыскивая новые пути для художественнаго творчества, онъ умѣлъ облекать въ конкретную музыкальную форму самыя глубокія интеллектуальныя прозрѣнія своего генія, и потому его произведенія являются даже въ наши дни источникомъ новыхъ музыкальныхъ идей. Бахъ былъ добрымъ гениемъ всего нѣмецкаго народа. То высшее, что было создано германской націей, ея религіозныя вѣрованія, ея поэзія, въ видѣ лучшей антологіи его времени, сборника духовныхъ пѣснопѣній, даже нѣмецкая драма, наиболѣе прекрасныя произведенія которой были созданы не подъ вліяніемъ италіанской оперы, а родились изъ духа мистеріи, ораторіи, все это отразилось въ его музыкѣ. И національный герой духа былъ также добрымъ гениемъ нѣмецкихъ музыкантовъ. Его произведенія всегда придавали имъ новую бодрость, новыя творческія силы, новое мужество въ борьбѣ за художественные идеалы. Онъ духовный вождь тѣхъ, кто ищетъ новыхъ путей, онъ благословляетъ всѣхъ, кто отдаетъ свои силы на служеніе родному искусству.

Мы, къ сожалѣнію, привыкли за послѣднее время объяснять появленіе генія исторической необходимостью и даже въ творчествѣ „чародѣя“ Баха готовы видѣть подтвержденіе этого благодѣтельнаго закона человѣческой культуры. У чуткихъ людей такой филистерскій раціонализмъ можетъ вызвать только улыбку и съ улыбкой на устахъ они отвернутся отъ различныхъ бюстовъ и портретовъ, на которыхъ художники старались смягчить выраженіе желѣзной энергіи на его лицѣ, суровый блескъ его глазъ, чтобы сдѣлать его болѣе „симпатичнымъ“ въ глазахъ толпы... Недавно былъ найденъ портретъ мастера ¹⁾ изъ тѣхъ годовъ, когда онъ уже заканчивалъ свой жизненный путь. Этотъ портретъ подтверждаетъ характеристику Баха, которую можно сдѣлать на основаніи другого, нѣсколько, впрочемъ, искаженнаго портрета, находящагося въ школѣ св. Ѳомы, гдѣ мастеръ изображенъ въ болѣе молодые свои годы. Онъ рассказываетъ намъ возвышенную повѣсть о жизненной борьбѣ Іоганна Себастіана Баха—его губы какъ бы шевелятся и говорятъ всему нечестному, двоедушному: „отойди, не прикасайся ко мнѣ“. Отвернемся и мы отъ подкрашенныхъ, реконструированныхъ портретовъ и бюстовъ Баха, такъ-же искажающихъ его тѣлесный обликъ, какъ музыкальныя симпатіи новой и старой лейпцигской школы искажали основную сущ-

¹⁾ Портретъ этотъ находится во владѣніи профессора Ф. Фольбыха въ Майнцѣ и по сообщенію владѣльца (см. „Musik“ за 1909—10 годъ) размѣры лба, головы совпадаютъ съ данными проф. Гиса, изслѣдовавшаго черепъ, найденный въ Лейпцигѣ, что, такимъ образомъ, подтверждаетъ правильность предположеній лейпцигскаго ученаго и подлинность этого портрета. (Примѣчаніе переводчика).

ность его художественныхъ произведеній. Отвернемся отъ нихъ, ибо ни кисть живописца, ни рѣзецъ ваятеля не въ состояніи передать внѣшняго облика гениальнаго человѣка.

И чѣмъ дольше мы будемъ созерцать нашимъ внутреннимъ зрѣніемъ пророческій ликъ нашего мастера, тѣмъ глубже мы поймемъ, что его творчество является живымъ символомъ истиннаго величія нашей родины, что Бахъ былъ однимъ изъ первыхъ представителей объединенной Германіи, въ его времена истерзанной и политически раздробленной.

ВТОРОЙ ТОМЪ.

I. С. Бахъ, какъ вокальный композиторъ.

„Bach, c'est Bach, comme Dieu,
c'est Dieu“. (!) Hector Berlioz.

„Bach, ce n'est pas un musicien:
il est la *musique*“. E. Tinel.

Отношеніе Баха къ церкви и народу.

1.

Реформація являлась попыткой претворить, въ духѣ германской расы, христіанскіе идеалы средневѣковья, обезцвѣченные, захватанные ихъ интернаціональными истолкователями, и вдохнуть въ нихъ, такимъ образомъ, новую жизнь. Ни Лютеръ, ни его сподвижники вовсе не стремились къ открытому разрыву съ господствующей церковью, и только властолюбіе папской куріи, ея столкновенія съ притязаніями свѣтскихъ властителей привели къ такъ называемымъ религіознымъ войнамъ. Богослужebные обряды лютеранства, его духовная музыка оставались по прежнему тѣсно связанными со старой церковью, изъ нѣдръ которой вышла молодая община. Вѣдь новое ученіе по существу своему представляло лишь вполнѣ послѣдовательное звено въ исторіи церкви. И только „слишкомъ германское“ истолкованіе церковныхъ догмъ помѣшало распространенію такого пониманія лютеранства. Особенно непріязненное отношеніе господствующей церкви вызвало положеніе о всеобщности священства, принятое протестантами.

Характерныя черты германца, его непреклонность, фанатичная преданность правдѣ, доходящая до упрямства, нашли свое яркое воплощеніе въ религіозномъ гениі Лютера и нерѣдко вызывали ощущеніе неудовольствія даже у ближайшихъ его сподвижниковъ. Мы знаемъ, что даже Меланхтонъ жаловался, послѣ смерти отца реформаціи, „на недостойное иго рабства“, которое ему приходилось покорно сносить, такъ какъ „Лютеръ часто давалъ волю своему темпераменту, отличавшемуся большой долей нетерпимости“. Но только человѣкъ такого душевнаго склада могъ оздоровить христіанскую общину и даже, до извѣстной степени, возродить господствующую церковь къ новой жизни. Однако, въ теченіе двухъ ближайшихъ столѣтій энергичная борьба лютеранской церкви за религіозное обновленіе начинается постепенно ослабѣвать. Правда, ортодоксы настраивались все болѣе и болѣе воинственно, но это было лишь признакомъ ихъ внутренней ограниченности, и истое религіозное чувство стало искать себѣ иныхъ слугъ.

Дѣятельность Іоганна Себастіана Баха протекла въ такую эпоху, когда ортодоксальное лютеранство вело настойчивую борьбу съ новыми теченіями религіозной мысли. Въ рамкахъ установленнаго официальной церковью богослуженія Бахъ стремился осуществить главную задачу своей жизни, созданія „урегулированной во славу Божию церковной музыки“. Его творчество коренится въ томъ свободномъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубоко христіанскомъ міровоззрѣніи, которое нашло свое выраженіе наиболѣе близкое къ народу, къ жизни, въ реформаторской дѣятельности Лютера. Въ музыкѣ Баха этотъ національный духъ воплотился черезъ два столѣтія въ художественныя формы во всей своей глубинѣ и значительности. Бахъ окружилъ ореоломъ искусства реформаторскую дѣятельность Лютера, онъ облагородилъ человѣческія слабости его одностороннихъ послѣдователей, онъ чутко относился къ новымъ религіознымъ вѣяніямъ, которыя ортодоксальные проповѣдники громили съ церковной кафедры и всячески старались дискредитировать. Правда, въ борьбѣ піэтистовъ съ правовѣрными послѣдователями Лютера Бахъ выступаетъ рѣшительнымъ сторонникомъ послѣднихъ. Но такое его отношеніе къ нимъ объясняется только тѣмъ, что ортодоксы удѣляли много вниманія развитію церковнаго искусства, къ чему обязывало ихъ господствующее положеніе ортодоксіи, какъ хранительницы обрядовъ. Религія сердца, религія піэтистовъ находила въ душѣ мастера живой откликъ, что показываютъ многія изъ кантатъ. Сухость и трезвость руководителей реформированной общины, напротивъ того, не могли внушить ему, какъ художнику особую симпатію. Даже больше того, Бахъ чувствовалъ вѣроятно, такую же антипатію къ женевскому реформатору, какую проявилъ впоследствии Францъ Листъ. Мы знаемъ, что между лютеранской и католической церковью существовало гораздо болѣе тѣсное общеніе на почвѣ искусства, чѣмъ между послѣдователями Лютера и реформистами, имѣвшими своего фанатичнаго папу въ лицѣ Кальвина, строгаго и неблагодарнаго даже по отношенію къ тѣмъ поэтамъ, которые сочиняли для него тексты и музыку хораловъ. Просматривая бібліотеку Баха, оставленную имъ послѣ его смерти, мы легко можемъ прослѣдить, какъ глубоко коренились его религіозныя убѣжденія въ ученіи Лютера.

Среди этихъ книгъ мы находимъ сочиненія Лютера въ двухъ экземплярахъ. Кромѣ нихъ еще его застольныя рѣчи и домашній сборникъ проповѣдей. Рѣшительно всѣ оттѣнки ортодоксіи представлены здѣсь въ видѣ работъ важнѣйшихъ писателей этого направленія: тутъ и страстный полемистъ, виртенбергскій профессоръ Каловіусъ († 1612), назидательныя сочиненія Ген-

риха Мюллера изъ Ростока († 1675), Іоганна Гергардта († 1637 „Schola pietatis“), „Книги объ истомѣ христіанствѣ“ Іоганна Арида изъ Целле († 1621), еще и по нынѣ привлекающія наши сердца. Противъ евреевъ онъ вооружился книгой Іог. Миллера: „Іудаизмъ.... подробное изложеніе о невѣріи, слѣпотѣ и безбожіи іудейскаго народа“, Гамбургъ 1644, въ борьбѣ съ враждебными искусству дѣятелями реформированной общины нашъ мастеръ находилъ поддержку въ „антикальвинизмѣ“ (или „евангелическомъ ученіи христіанства“, или „антимеланхоликѣ“).

Его безпримѣрное знаніе хоральныхъ текстовъ опиралось на различные сборники, на восьмитомное „лейпцигское собраніе хораловъ Павла Вагнера“. Какъ основательно Бахъ изучалъ біблію показываетъ одна изъ книгъ его бібліотеки, которая, впрочемъ, у богослова нашихъ дней можетъ вызвать, вѣроятно, лишь улыбку на устахъ: „Дорожникъ Священнаго Писанія, сочиненіе Пинтингія, въ которомъ разсказывается о путешествіяхъ всѣхъ священныхъ и почтенныхъ персонъ, изображены всѣ мѣстности, гдѣ они пребывали, а также вычислено время ихъ пребыванія тамъ“. Изъ другихъ томовъ его бібліотеки укажемъ еще на „исторію іудейскаго народа“ Іосифа Флавія.

Съ нѣмецкой мистикой его роднятъ проповѣди страсбургскаго доминиканца Таулера, съ противниками ортодоксовъ—піэтистами сочиненія Спенера и Франке. Какъ глубоко Бахъ интересовался критикой установленій старой церкви явствуетъ изъ „Examen concilii Tridentini“, замѣчательнаго четырехтомнаго сочиненія лютеранскаго богослова М. Хемниція († 1586).

Нѣмецкую поэзію онъ изучалъ по сборнику хораловъ. Евангелическая церковная пѣснь обязана своимъ происхожденіемъ народному творчеству. „Она долгое время оставалась тѣмъ единственнымъ родомъ поэзіи, который сохранилъ народный характеръ не только въ отношеніи формы, но и по своему содержанию. И, несмотря на то, что авторами хораловъ являлись исключительно люди ученые, они никогда не переставали быть достояніемъ всѣхъ сословій и классовъ нѣмецкаго народа“¹⁾.

„Gesangbuch“ представлялъ собой въ эту эпоху, когда нѣмецкая литература старалась подражать иностраннымъ или античнымъ образцамъ и кичилась своей учено-придворной напыщенной, „часто безсознательно фальшивой“ поэзіей, единственный источникъ живого чувства, чистой народности. И только въ лирикѣ Павла Гергардта, Іог. Германа, П. Флеминга, І. Риста зрѣли плоды истаго нѣмецкаго мироощущенія, которому лишь послѣ смерти Іоганна Себастіана Баха суждено было развернуться въ національную школу поэзіи. Намъ становится, въ виду этого, также понятнымъ, почему Бахъ отказался отъ мысли написать оперу, ибо для осуществленія такой художественной

¹⁾ Koberstein, Gesch. der deutschen Nationalliteratur.

задачи непрѣмнымъ условіемъ являлась наличность большаго національнаго эпоса. Но въ своей нѣмецкой духовной музыкѣ Баху часто приходилось искать помощи у современныхъ поэтовъ. Всѣ „мадригальные“ тексты для речитативовъ и арій своихъ кантатъ онъ бралъ у профессиональныхъ поэтовъ. Его главными помощниками въ этомъ отношеніи являлись разныя духовныя лица, пользовавшіяся славой поэтовъ, какъ напримѣръ Э. Неймейстеръ, С. Франкъ. Стихи же для текстовъ кантатъ поставлялъ ему лейпцигскій поэтъ Х. Ф. Генрици, писавшій подъ псевдонимомъ Пикандеръ. Въ немъ Бахъ нашелъ преданнаго помощника, ни въ чемъ не отступавшаго отъ его указаній.

Быть можетъ многимъ изъ читателей, живущимъ въ нашу эпоху, которая окончательно освободилась отъ церковной зависимости, будетъ казаться, что духовный горизонтъ мастера (имѣвшаго, впрочемъ, какъ извѣстно, серьезныя познанія въ области филологическихъ наукъ) былъ очень ограниченъ (упрекъ, сдѣланный ему въ свое время также и авторомъ „критическаго музыканта“ Шейбе). Но надо помнить, что церковь и богословіе времени Баха заключали въ себѣ многіе элементы знанія, получившіе лишь впоследствии самостоятельное развитіе.

3.

Разсматривая инструментальныя композиціи мастера, мы указывали на то, что музыкальная техника, умѣніе индивидуализировать каждый отдѣльный инструментъ доведены у Баха до высшаго совершенства, и, тѣмъ не менѣе, при изученіи его творчества часто кажется, что всѣ эти произведенія являются лишь подготовительной ступенью къ церковной музыкѣ, которая во времена Баха всегда сопровождалась игрой на инструментальномъ музыкѣ, всѣ ея характерныя формы нашли свое примѣненіе въ духовныхъ композиціяхъ І. С. Баха. Если, вообще говоря, инструментальная музыка обязана своимъ развитіемъ вокальной и, какъ мы это видимъ на примѣрѣ органа хорала, съ ея помощью добились самостоятельнаго значенія, то благодаря Баху она съ лихвой возвратила весь свой историческій долгъ человѣческому голосу: не только пѣсенныя, но танцевальныя формы перешли отнынѣ въ его владѣніе, и вокальное искусство возродилось къ новой жизни подъ вліяніемъ инструментальной музыки. Инструменты и голосъ вступаютъ на высотахъ искусства во взаимное общеніе, состязаясь другъ съ

¹⁾ Матесонъ въ „дискусномъ капельмейстерѣ“ (стр. 8) говоритъ: „пѣніе безъ инструментальнаго сопровожденія совсѣмъ вышло изъ обихода“.

другомъ. Извѣстная взволнованность, свойственная музыкѣ Баха, совершенно исключаетъ при этомъ безцѣльную игру звуками.

Вокальная музыка Баха гораздо опредѣленнѣе, чѣмъ остальные его композиціи, раскрываетъ намъ сущность и значеніе его художественнаго творчества. Мы можемъ прослѣдить въ ней всѣ отростки корней ея чисто нѣмецкой основы. Его вокальныя произведенія еще глубже проникаютъ въ душу, еще болѣе убѣдительно, чѣмъ его инструментальныя композиціи, ибо онъ всѣ проникнуты „аффектомъ словъ“. При томъ мастеръ раскрываетъ намъ такое огромное разнообразіе формъ и въ предѣлахъ каждой изъ нихъ такую массу разновидностей, какой не зналъ еще ни одинъ музыкантъ ни до, ни послѣ него.

4.

Нѣмецкій элементъ искусства Баха коренится—пусть многимъ изъ нашихъ читателей такое утвержденіе покажется даже слишкомъ ученымъ—въ народномъ творествѣ. Болѣе чутко, чѣмъ кто либо изъ другихъ нашихъ мастеровъ онъ прислушивался къ народнымъ мелодіямъ. Только одного лишь Гайдна можно сравнить въ этомъ отношеніи съ Бахомъ, но, какъ извѣстно, отецъ современной симфоніи бралъ свой свѣтскій „cantus firmus“ изъ австрійскаго сборника пѣсенъ, въ которомъ наряду съ характерными нѣмецкими мелодіями встрѣчаются пѣсни всего аггломерата народностей, населявшихъ его родину. Причина, почему мы перестали сознательно воспринимать національную основу Баховской музыки заключается въ томъ, что мы не знаемъ уже больше многихъ подлинныхъ нашихъ народныхъ мелодій. Такъ, напримѣръ, нашъ преданный хранитель драгоценнѣйшихъ народныхъ мелодій, лютеранскій сборникъ хораловъ, сталъ совершенно чуждъ образованнымъ классамъ общества, и не мало искаженій было внесено въ него въ эпоху рационализма, когда подлинныя народные хоралы были замѣнены благозвучными, т. е. совершенно ничтожными, пустыми религиозными пѣснопѣніями. Бахъ использовалъ въ своей церковной музыкѣ такъ сказать „классическій репертуаръ“ нѣмецкаго сборника хораловъ. Но послѣдній вовсе не содержитъ въ себѣ одни только духовныя пѣснопѣнія. Онъ, напротивъ того, охватываетъ всю благородную музыкальную лирику нѣмецкой народной пѣсни. Правда, въ Gesangbuch вошли также и чужія мелодіи отъ старой церкви, но даже въ древнихъ латинскихъ гимнахъ, которые обязаны своимъ происхожденіемъ народной римской лирикѣ, творчеству Горация и другимъ подобнымъ источникамъ и опростившись, принявъ характерную германскую окраску, стали опять близкими народу, содержитъ много „свѣтскихъ“ элементовъ, менѣе, однако-жъ, доступныхъ для нашего

чувства, чѣмъ мелодика итальянскаго духовнаго пѣснопѣнія („Quem pastores“) или латинско-нѣмецкаго смѣшаннаго гимна („In dulci jubilo“), за которымъ кроется фигура отечественнаго студента богослова. Но всѣ эти мелодіи, вмѣстѣ взятые, не могли оказаться достаточными для пропаганды новаго религіознаго міровоззрѣнія реформациі, а потому въ лютеранскій сборникъ хораловъ были включены еще благородныя и выразительныя „свѣтскія мелодіи“.

5.

Нѣсколько сухо, но очень удачно объясняетъ предисловіе одного изъ сборниковъ хораловъ, изданнаго въ 1615 году, почему въ него были включены и свѣтскія мелодіи. „Смотря по тому“, такъ говорится въ этомъ предисловіи, „разсказываетъ-ли псаломъ (т. е. духовное пѣснопѣніе написанное на текстъ псалма) о веселыхъ или грустныхъ вещахъ нашъ сборникъ хораловъ содержитъ соотвѣтствующаго рода мелодіи“. Какъ хорошо гармонируетъ то основное настроеніе печали, смягченное надеждой на лучшее будущее, которымъ проникнута мелодія старинной нѣмецкой пѣсенки: „О, Инспрукъ, я долженъ покинуть тебя“ съ текстомъ духовнаго пѣснопѣнія „О, міръ съ тобой прощаюсь я“. Мелодія средневѣковой страшной баллады послужила меланхолической основой для Баховскаго хорала „Прійдите ко мнѣ всѣ труждающіеся и обремененные“, а для выраженія скорби объ умирающемъ Спасителѣ въ хоралѣ: „О, кровь святая“ Бахъ прямо таки не могъ бы найти лучшей мелодической основы, чѣмъ композицію Г. Л. Гасслера „Я смущенъ душой и дѣла нѣжная тому виной“. Тоже самое можно сказать о перенесеніи мелодіи „веселой нѣмецкой пѣсенки“ бывшаго пѣвчаго Императорской капеллы въ Вѣнѣ, а впоследствии придворнаго капельмейстера, Якова Регнарта (1574):

Венера, ты и твое дитя,
вы оба слѣпы,
и ослѣпляете тѣхъ,
кто обращается къ вамъ.
Я самъ это узналъ
въ мои молодые годы,

на тексты, заимствованные Бахомъ изъ Gesangbuch'a, какъ на примѣръ:

Куда мнѣ обратиться,
бѣжать мнѣ отъ грѣховъ?
гдѣ мнѣ найти спасеніе

или

На Господа я уповаю
въ дни скорби и страха,

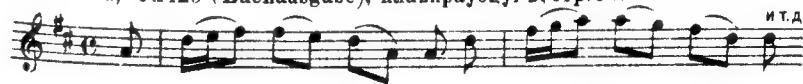
—для этого намъ стоитъ внимательно присмотрѣться, какъ Бахъ истолковываетъ въ многоголосной вокальной или инструментальной обработкѣ народную мелодію, сохраняющую, однако, постоянно свой объективный характеръ, и устанавливаетъ, такимъ образомъ, внутреннюю связь между подлаженнымъ текстомъ и музыкой. Даже иностранныя мелодіи танца находятъ свое примѣненіе въ Gesangbuch'ѣ. Чрезвычайно удачное сочетаніе народной „балетной“ мелодіи Гастольди съ текстомъ „Въ тебѣ лишь радость во всѣхъ страданіяхъ о, мой Иисусъ!“ послужило образцомъ для всей пѣсенной литературы піэтистовъ, которая въ духѣ „пѣсни пѣсень“ воспѣваетъ Христа, какъ жениха души. Мы знаемъ ликующій хоралъ Баха, носящій такое названіе, и находимъ въ немъ чрезвычайно тонкую обработку піэстической мелодіи „прекрасный мой Иммануилъ“ (названіе которое ортодоксы сочли нужнымъ замѣнить „любезнымъ Иммануиломъ“).

6.

Однако не только нѣмецкій сборникъ хораловъ можетъ служить живымъ свидѣтельствомъ, какъ глубоко творчество Баха коренится въ народной музыкѣ. Мы говорили уже о томъ, какимъ рѣдкимъ знаніемъ свѣтскихъ пѣсень и танцевъ обладали члены семьи Баховъ, являвшіеся такими достойными представителями цеха городскихъ музыкантовъ, и что они, даже занимая должности при церквахъ, не переставали сочинять во время съѣздовъ всей семьи Quodlibet'ы, въ которые входили также вольныя по своему содержанію пѣсни. Многія старинныя мелодіи не дошли до насъ, и живая связь съ музыкой прежнихъ дней нами давно утеряна. Но подобно тому, какъ тематика и ритмика Баховскихъ сюитъ наводитъ насъ постоянно на мысль, что первоисточникомъ ихъ была народная пѣснь, такъ и сквозь музыку церковныхъ кантатъ (см. Нотн. прил., I) и даже сквозь

Нотное приложение I.

1. Кантата, № 129 (Bachausgabe), клавирауспугъ, стр. 33.



2. 17, стр. 21. („Welch Übermass der Güte“ и т.д.)



3. 96, стр. 13.



4. 93, стр. 32.

5. 15, стр. 10.

или стр. 23.
(„Dir schenk ich mich ei-gen“ и т.д.)

6. 154, стр. 6.

7. 134, стр. 2.

8. 145, стр. 17.

9. Мужичья кантата.
и т.д. а)
Mit dir und mir ins Fe-derbett, mit
b)
dir und mir auf's Stroh, da sticht uns kei-ne Fe-der net, da
10. 154, стр. 7.
beisst uns auch kein Floh!

темы Н-moll'ной мессы мы слышим отчетливо народные мотивы, какъ въ „преображеніи“ Рафаэля или въ тенорѣ старинной мессы. Эти скрытыя мелодіи и понынѣ привлекаютъ сердца хористовъ и помогаютъ имъ преодолевать всѣ трудности исполненія. Въ свѣтскихъ кантатахъ такая связь очевидна безъ всякихъ пространныхъ объясненій, и было бы гораздо естественнѣе, изящнѣе, если бы біографы Баха занялись бы изслѣдованіемъ чисто на-

родныхъ элементовъ его музыки, чѣмъ сравненіемъ произведеній лейпцигскаго кантора съ оперетами Оффенбаха ¹⁾. Въ этой области многое для насъ неясно. Въ мужичьей кантатѣ, напри-мѣръ, можно было бы указать заимствованія изъ народныхъ пѣсенъ, но въ нѣкоторыхъ случаяхъ вопросъ о нихъ оставался открытымъ, и мнѣ лишь недавно удалось, благодаря помощи, оказанной мнѣ супругой одного тюрингенскаго пастора, найти слова къ двумъ мелодіямъ Баха, которыя Спитта не разобравъ текста, ошибочно соединилъ въ одно цѣлое. Пѣснь эта сохранилась еще среди стараго поколѣнія тюрингенцевъ.

Въ діалогѣ между крестьянскимъ парнемъ и Мике вкраплена мелодія оркестра, которая носитъ вполне выраженный народный характеръ. Первая часть ея переработана въ видѣ оркестроваго интермеццо, послѣ импульсивнаго приглашенія парня поцѣловать его. Вторая заканчивается, въ видѣ оркестровой постлюдіи, речитативъ. Мике отказывается подъ предлогомъ того, что новый помѣщикъ можетъ увидѣть ихъ шашни. На это парень убѣжденнымъ тономъ отвѣчаетъ: „О, нашъ хозяинъ не станетъ насъ бранить за это. Онъ самъ не хуже насъ знаетъ, какъ пріятна любовь“. За этими словами слѣдуетъ вторая часть мелодіи, которая соответственно повышенной любовной температурѣ текста переходитъ изъ g-dur въ a-dur. Сама же пѣснь и понынѣ сохранила свой прежній текстъ. (Нотн. прил. I, 9).

Mit dir und mir ins Federbett,
Mit dir und mir ins Stroh,
Da sticht uns keine Feder net,
Da beisst uns auch kein Floh.

Какъ различно влияетъ музыка, въ которой оркестръ раскрываетъ намъ тайные помыслы парня, на слушателя, когда онъ знаетъ содержание текста.

7.

Все это мы можемъ повторить и относительно многихъ церковныхъ кантатъ мастера. Слушатель, незнакомый съ мелодіей, совершенно самостоятельно отъ вокальной партіи выступающей въ оркестрѣ, и съ ея текстомъ, не въ состояніи уяснить себѣ основного содержанія кантаты. Вліяніе музыки теряетъ для него свою интенсивность и ему будутъ казаться напыщенными такія фразы партитуры, которыя, знающему истое значеніе мелодіи, будутъ совершенно ясны. Въ кантатѣ „Ты истый Боже“, которая придерживается причты о двухъ слѣпыхъ, обращаю-

¹⁾ Какъ это слѣлалъ А. Швейцеръ (I. С. Бахъ. 1908). относительно „кофейной кантаты“.

щихся къ Спасителю, когда Онъ свершаетъ свой путь въ Иерусалимъ, гдѣ ждутъ Его страданія, мы въ оркестровомъ сопровожденіи дуэта встрѣчаемъ мелодію „Христе, Ты агнецъ Божій“, рисующую Его обликъ. Или, напимѣрь, речитативъ „Ахъ, вѣра моя такъ слаба“ написана надъ басомъ, представляющимъ собой фригійскую мелодію духовной пѣсни „Въ глубокой скорби зываю къ Тебѣ“, при повтореніи перенесенную въ болѣе высокую тональность. Въ другомъ мѣстѣ встрѣчается только отрывокъ такой мелодіи.

Даже привыкшій къ Баховской полифоніи слушатель, встрѣчаясь съ подобнаго рода отрывками, часто не знаетъ, какъ истолковать музыку и смыслъ ея, вслѣдствіе незнакомства съ соотвѣствующимъ текстомъ, остается для него совершенно непонятнымъ. Соединяя, напимѣрь, въ своей рождественской ораторіи Герардовское „О, какъ мнѣ встрѣтить Тебя“ съ мелодіей „О, кровь святая“ или, приводя, наоборотъ, въ непосредственную связь старинный гимнъ „Да прійдетъ Искупитель народовъ“ съ темой „Распи его“, Бахъ этимъ затрагиваетъ глубокія тайны церкви, доступныя лишь хорошо посвященнымъ въ нѣмецкое духовное пѣніе¹⁾. Мы имѣемъ, поэтому, право утверждать, что вся драматическая выразительность Баховской музыки можетъ быть вполне понятной лишь такому любителю музыки, который въ совершенствѣ знаетъ классическій сборникъ хораловъ (отличающійся отъ нашего), библию и притчи. И несомнѣнно, что для „Господина нашего Иисуса“, поставленнаго Бахомъ въ центрѣ его искусства, выгодно, чтобы пѣвцы и дирижеры подготовлялись къ разрѣшенію своей художественной задачи изученіемъ хорошихъ старыхъ Gesangbücher и музыкально хорошо обставленнаго лютеранскаго богослуженія, чѣмъ чтеніемъ прогрессивныхъ богословскихъ сочиненій въ духъ столь популярнаго теперь философа, господина Дрекса.

Церковная музыка во времена Баха.

8.

Очень поучительнымъ источникомъ для ознакомленія съ церковно правовой основой и рамками, поставленными искусству Баха, является, напимѣрь, „велико-герцогскій саксонскій Вейсенфельзскій сборникъ духовныхъ пѣснопѣній для пользованія

¹⁾ Намъ не удалось уловить этой связи и потому осталось непонятнымъ, въ чемъ авторъ видитъ родство между этими двумя мотивами. (Примѣчаніе переводчика).

ими въ герцогской резиденціи, а также и во вновь построенной капеллѣ святой Троицы въ Зондерсгаузенѣ на пользу и радость всякаго.... Вейсенфельзъ 1714“.

Онъ даетъ намъ представленіе о тѣхъ требованіяхъ, которыя предъявлялись въ ту эпоху по отношенію къ церковному пѣнію. Въ первой части сборника, интересующей насъ, содержатся:

- I. Праздничный и воскресный распорядокъ на цѣлый годъ.
- II. Распорядокъ на особые праздничные и апостольскіе дни.
- III. Распорядокъ во время воскреснаго Причащенія.
- IV. Распорядокъ въ воскресную обѣдню и часы молитвы.
- V. Тотъ-же распорядокъ въ будни.
- VI. То-же для дней поста, покаянія и молитвы.

Кромѣ того, на выборъ, нѣсколько мелодій съ цифрованнымъ басомъ, не указанныхъ въ I—VI.

VII. Вѣсь „псалтырь Корн. Бекера¹⁾“.

VIII. „Обыкновенныя духовныя пѣсни и церковныя пѣснопѣнія“.

Что касается утренняго богослуженія, то мы находимъ относительно него въ сборникѣ нижеслѣдующія указанія порядка:

1. „Музицирующее“ вступленіе²⁾.
2. „Поютъ 19 псаломъ Д. Корн. Беккера“³⁾.
3. „Музицируютъ миссу: Kyrie eleison“ и т. д.
4. „Возглашаютъ передъ алтаремъ: Gloria in excelsis Deo“.
5. „Заканчиваютъ миссу: et in terra pax и т. д.“⁴⁾.
6. „Пѣніе: Allein Gott in der Höh“ и т. д.⁵⁾.
7. „Коллекта“.
8. „Чтеніе посланія къ Римлянамъ XIII, стр. 11—14“.
9. „Пѣніе: Nun komm der Heyden Heyland“ и т. д.
10. „Чтеніе евангелія отъ Матѳея XXI. 1—9“.
11. „Затѣмъ исполняется музыкальная пѣснь“⁶⁾.
12. „Слѣдуетъ Символь вѣры: Wir glauben all“ и т. д.⁷⁾.
13. „Во время проповѣди, передъ Отче нашъ поютъ: Herr Jesu Christ dich zu uns wende“.
14. „Послѣ проповѣди исполняется музыкальная пѣснь“.
15. „Потомъ поютъ Herr Christ, der einiger Gottes Sohn“.
16. „Коллекта и благословленіе“.
17. „Въ заключеніи поютъ: Sey Lob und Ehr mit hohem Preiss“ и т. д.

На мѣстѣ послѣдняго пѣснопѣнія часто слѣдуетъ „Christe, Du Lamm Gottes“, ибо къ ней непосредственно примыкаетъ

¹⁾ Со многими мелодіями Генриха Шюца.

²⁾ Музицирующее вступленіе состояло во времена Баха изъ вокальной композиціи (мотета) сопровождаемаго инструментами.

³⁾ Исполняется общиной такъ-же, какъ № 9, 12, 13, 15, 17.

⁴⁾ Такъ называемую короткую мессу, Kyrie и Gloria, какія Бахъ писалъ неоднократно.

⁵⁾ Нѣмецкое „Credo“.

⁶⁾ Концертирующая духовная музыка. т. е. кантата (1 ч.).

⁷⁾ Нѣмецкое „credo“.

Причащеніе, для котораго капелла, въ видѣ вступленія, музицируетъ „sanctus“.

Во время послѣобѣденныхъ богослуженій въ великіе праздники „музицировали по крайней мѣрѣ магнификатъ“, въ первый день, кромѣ того, „рожденіе Христа“ или „исторію о воскресеніи Христовомъ“. Въ третій день, въ послѣобѣденное богослуженіе, совершалась музыкальная вечерня (безъ проповѣди) и, кромѣ магнификата, музыка исполнялась, такимъ образомъ, три раза. Такой же распорядокъ былъ принятъ въ Лейпцигѣ, Веймарѣ и другихъ городахъ.

„Страсти Господни“ исполнялись, повидимому, тогда еще *choraliter* (т. е. въ видѣ свободныхъ речитативовъ, какъ это дѣлается и понынѣ въ католическихъ церквахъ): въ нашемъ *Gesangbuch* они приводятся наряду съ мотетами на соответствующее праздничное богослуженіе. Знакомая намъ „мадригальная“ музыка Страстей входитъ въ обиходъ лейпцигскихъ церквей лишь въ 1721 году и во времена Баха исполнялась на вечерню страстной пятницы. Бахъ „музицировалъ“ въ воскресенье во время предобѣденнаго и послѣобѣденнаго богослуженія попеременно, то въ церкви св. Николая, то въ церкви св. Ѳомы. Его пѣвчіе, воспитанники школы св. Ѳомы, раздѣлялись по воскресеньямъ на четыре хора, чтобы украсить своимъ участіемъ, подъ управленіемъ ученика дирижера (префекта), богослуженіе церкви св. Петра (а также и Іоанна?) и новой церкви. Ко всему этому надо прибавить и будничныя богослуженія.

Мотеты и кантаты исполнялись еще и при похоронахъ и вѣнчаніяхъ, при разнаго рода церковныхъ, школьныхъ и университетскихъ празднествахъ. Кромѣ того мы уже указывали на „*Currende*“¹⁾.

Мы видѣли, что вниманіе и любовь, съ какой Лютеръ относился къ церковной музыкѣ, не только сохранило за ней ту роль, которую она играла въ католическомъ богослуженіи, но и привела ее къ новому расцвѣту, имѣвшему огромное значеніе для дальнѣйшаго развитія самой церкви. Для многихъ образованныхъ людей нашего времени Бахъ, и только Бахъ, является апостоломъ и проповѣдникомъ ученія Христа. И въ дальнѣйшемъ изложеніи нашемъ мы укажемъ, что его искусство находить теперь признаніе даже у католическихъ народовъ, особенно тѣхъ, которые родствены намъ по расѣ и что, на примѣръ, Э. Тинель, директоръ Брюссельской консерваторіи, высказалъ даже пожеланіе, чтобы и католическіе церковные композиторы, писавшіе въ послѣднее время исключительно подъ вліяніемъ а капелл'наго стиля 16 вѣка и забывшіе завѣты своего великаго мастера Фр. Листа, обратились бы къ принципамъ творчества І. С. Баха. И мы надѣемся, что лютеранская церковь вытравитъ

¹⁾ См. примѣч. перев. стр. 14.

изъ своего богослуженія черствый „кантональный“ духъ и вновь дастъ мѣсто искусству, слѣдующему идеямъ Баха и Лютера¹⁾.

9.

Въ приведенномъ выше церковномъ распорядкѣ музыкальной основой служить хораль старой церкви („*Intonation*“), сохранившій по большей части латинскій текстъ, и церковная пѣснь на нѣмецкомъ языкѣ. Оба они представляютъ собой истое зерно церковнаго искусства, первый—мотетовъ, послѣдняя—„музыки“ (кантаты и т. д.).

Старинный латинскій хораль и вмѣстѣ съ нимъ искусство хорового пѣнія а капелла приходятъ въ 17 вѣкѣ въ полный упадокъ; только нѣмецкія церковныя пѣснопѣнія продолжаютъ нести по прежнему новые плоды въ видѣ концертирующей музыки, и Бахъ доводитъ эту отрасль до высшаго совершенства. Послѣдствіемъ такого упадка хорового пѣнія, которое Матесонъ, въ виду его монотонности, очень мѣтко охарактеризовалъ, какъ „*Maladei der Melodie*“ (болѣзнь мелодіи). Однако, въ сущности говоря, общинное пѣніе возрождается у Баха въ его „сложныхъ“ хорахъ. Оно нашло въ его произведеніяхъ свои художественно выразительныя формы и господствуетъ, въ видѣ новаго *cantus firmus*, надъ церковной музыкой.

Но съ другой стороны композитору необходимо было передать въ музыкальной декламации, соответствующей духу времени, текстъ нѣмецкой библіи. Старинное латинское хоральное словопѣніе казалось совершенно непригоднымъ для этой цѣли (что мы наблюдаемъ еще и понынѣ). Въ соответствии съ обрядовой стороной лютеранской церкви, Бахъ сохранилъ въ своей церковной музыкѣ многіе элементы латинскаго хора и переработалъ ихъ по своему (въ псалмахъ, магнификатѣ, *sanctus* и т. д.), культивируя также и нѣмецкія подражанія этому хоралу (на примѣръ *Litanei*). Однако, въ общемъ, музыка Баха развивалась на почвѣ речитатива, который былъ введенъ въ исторію нѣмецкаго искусства его великимъ предшественникомъ Генрихомъ Шюцемъ.

10.

Этотъ речитативъ былъ созданъ, какъ извѣстно, мастерами возрожденія, искавшими художественныхъ средствъ для передачи античной драмы, и, въ концѣ концовъ, былъ ни чѣмъ инымъ,

¹⁾ Когда я нѣсколько лѣтъ тому назадъ посѣтилъ швейцарскую церковь во время богослуженія, то нашелъ, что единственнымъ украшеніемъ въ ней служилъ пожарный насосъ, принадлежавшій общинѣ. Ни объ оной, ни объ какомъ либо намекѣ на художественныя украшенія не было и помину: среди голыхъ скамей высилась эшафотобразная кафедра.

какъ возрожденнымъ, на почвѣ современной тональной системы и инструментальной основѣ, стариннымъ хораломъ.

Въ речитативъ, который каждая культурная нація видоизмѣняла по своему, Бахъ вдохнулъ новую жизнь, и я беру на себя смѣлость утверждать, что даже Вагнеръ не совершилъ подобнаго музыкальнаго подвига. Разница между обоими гениальными мастерами въ томъ, что у Вагнера живое декламационное начало тѣсно связано съ созерцательнымъ лирическимъ элементомъ между тѣмъ, какъ у Баха, которому приходится преодолѣвать элементарныя проблемы формы, они кажутся совершенно разобщенными другъ съ другомъ ¹⁾. Такая обработка речитатива, аріозо и арии, это умѣніе разграничивать отдѣльные элементы музыкальнаго цѣлаго, которое свойственно Баху еще въ гораздо большей степени, чѣмъ его предшественникамъ (въ области церковной кантаты Тундеру, Бему, Букстегуде), не можетъ быть обойдено молчаніемъ. Особенная чуткость Баха къ музыкальнымъ интонаціямъ рѣчи, его умѣніе не только пра-

¹⁾ А. Швейцеръ высказываетъ въ своей книгѣ I. С. Бахъ (1908) мысль, что Бахъ, не будучи въ состояніи отдѣлаться отъ итальянскихъ формъ, задержалъ развитіе нѣмецкой музыки, которое привело-бы ее къ тѣмъ высотамъ искусства, куда вознесъ ее въ музыкальной драмѣ Рихардъ Вагнеръ. По аналогіи можно было бы заявить, что, если-бы Бетховенъ не занимался бы разработкой „пустыхъ“ итальянскихъ формъ симфоній (къ которымъ можно приложить этотъ эпитетъ съ неменьшимъ праромъ, чѣмъ къ речитативу), то музыка въ началѣ XIX вѣка дошла бы до единственно жизнеспособныхъ формъ симфонической поэмы Листа и Р. Штрауса. О, въ чемъ только не повинны злосчастные итальянцы. О, какъ глубоко правы наши сверх-вагнеріанцы, полагающіе, что Вагнеръ сдѣлалъ для искусства все, что требовалось въ процессѣ его историческаго развитія. Пусть такъ, и я готовъ принять анаему, но все же позволю себѣ утверждать, что Р. Вагнеръ, несмотря на всю гениальность его музыки, во многихъ чисто декламационныхъ мѣстахъ своихъ музыкальных драмъ (напримѣръ, въ двухъ первыхъ актахъ „Валькиріи“) стоитъ ближе къ „пустымъ“ формамъ итальянскаго речитатива чѣмъ Бахъ, который въ своихъ композиціяхъ опирается на лейтъ мотивъ высшаго порядка, а именно на мелодію церковныхъ пѣснопѣній. Вѣдь безъ вліянія итальянской формы да-капо арии, вызывающей къ себѣ такое презрѣніе г. Швейцера. Любимая пѣснь Зигмунда быть можетъ никогда бы не была написана. Но да-капо арии Баха по моему мнѣнію имѣютъ гораздо большее значеніе, чѣмъ думаетъ г. Ш. Я отыскиваю въ книгѣ г. Ш. ту страницу, которая посвящена грандіозному речитативу, изображающему въ звукахъ свѣтопреставленіе, и послѣдующей за ней высоко драматичной арии баса „Seligster Erquickungstag“ изъ кантаты „Wachet, betet“. Что-жъ я нахожу въ ней. Я вижу только, какъ г. Ш. мечется въ безплодной погонѣ за „мотивами“ и въ то время, когда торжественно дважды приводитъ въ нотѣхъ „мотивъ замѣшательства“ и пространно говоритъ о „мотивѣ страха“, онъ совершенно не замѣчаетъ, что весь речитативъ построенъ на нѣмецкомъ „Dies irae“ (мелодія „Es ist gewisslich an der Zeit, dass Gottes Sohn wird kommen“), таинственная и страшная выразительность котораго усугубляется повтореніемъ его на увеличенной квартѣ. Эта мелодія служить дѣйствительно лейтъ-мотивомъ и въ немъ труба звучитъ подлиннымъ ужасомъ (тѣ-же такты трубы, которые производятъ на Ш. такое сильное впечатлѣніе представляютъ собой на самомъ дѣлѣ простой того я нахожу, что Швейцеръ совершенно не понялъ слѣдующей неполнаго адажіо, который былъ бы исполнѣнъ даже на маневрахъ). Кромѣ средства за этимъ ари. Онъ говоритъ о вступительной арии послѣд-адажіо въ „главной“ и престо въ „побочной“ части.

вильно и красиво декламировать, но и углублять въ музыкѣ слова текста, является источникомъ дальнѣйшаго развитія музыкальных формъ одно- и многоголоснаго пѣнія.

Музыка и слово въ композиціяхъ Баха.

11.

Рихардъ Вагнеръ говоритъ въ своемъ „искусствѣ будущаго“ (III, 140): „протестантская церковная музыка отличается глубокимъ истолкованіемъ слова, интенсивной обработкой и конкретной передачей текста, и постепенно дошла до высшаго своего достиженія, до музыки Страстей Господнихъ, гдѣ текстъ намѣчаетъ нѣчто большее, чѣмъ общіе контуры настроенія,—приобрѣтаетъ самостоятельное значеніе, благодаря опредѣленному рисунку драматическаго дѣйствія“. Байрейтскій мастеръ не былъ историкомъ музыки и слышалъ въ своей жизни, вѣроятно, лишь немногія произведенія лютеранскихъ композиторовъ, но тѣмъ не менѣе онъ съ божественной увѣренностью генія высказываетъ здѣсь положеніе, имѣвшее фундаментальное значеніе для всей исторіографіи лютеранской церковной музыки, изученія творчества Баха ¹⁾, и новѣйшіе изслѣдователи, особенно Андрэ Пиррô ²⁾ въ своей замѣчательной книгѣ „L'Esthétique de Jean Sebastian Bach“ (Paris 1907), придерживаются, быть можетъ безсознательно, программы, намѣченной вышеприведенными словами Вагнера.

Пиррô основываетъ свой анализъ звукотворчества Баха на изученіи произведеній предшественниковъ нашего мастера и рассматриваетъ направленіе мотивовъ (въ непосредственномъ и переносномъ смыслѣ слова), которые очевидно связаны съ текстомъ, ихъ образованіе изъ тональных послѣдовательностей интерваловъ, выражающихъ печаль, скорбь, слезы, благодать, надежду и т. д. Онъ изслѣдуетъ ритмику мотивовъ и показываетъ

¹⁾ Самое глубокое, гениальное, что написалъ Вагнеръ о Бахѣ, заключается въ его трактатѣ „Was ist deutsch?“ и въ очеркѣ „Бетховенъ“. Въ недавно вышедшей автобіографіи Вагнера (рус. пер. изданіе „Грядущаго Дня“) мы находимъ чрезвычайно интересный разсказъ байрейтскаго мастера о его посѣщеніи знаменитаго бахіанца Мозевіуса въ Бреславлѣ. Очень характерныя мѣста, показывающія намъ, какъ глубоко Вагнеръ интересовался произведеніями Баха, встрѣчаются въ его перепискѣ съ издателями, опубликованной также недавно (1911) проф. Альтманомъ, гдѣ мы часто встрѣчаемся съ просьбами мастера прислать ему ту, или иную партитуру Баха. (Примѣчаніе переводчика).

²⁾ Этой работой Швейцеръ пользовался, повидному, не только, какъ „сырымъ матеріаломъ“.

намъ, что выражаютъ длинныя или быстро слѣдующіе другъ за другомъ звуки, ихъ прерывистая, какъ вздохи, смѣна или ихъ слитность; какъ отражается природа въ мотивахъ боязни, смѣха и т. д. Чрезвычайно содержательныя страницы Пиррô посвящаетъ „*mélodies simultanées*“, унисоннымъ мелодіямъ и гармоническому сочетанію голосовъ, созвучію темъ, выразительности диссонансовъ. Онъ разсматриваетъ оркестровый аккомпаниментъ въ связи съ драматическими мотивами, анализируетъ музыкальные образы внутреннихъ и внѣшнихъ явленій, одухотворенныхъ и углубленныхъ ея звуками, онъ разбираетъ вопросъ о зависимости партіи оркестра отъ текста, касается вопроса о томъ, какое значеніе въ отдѣльныхъ случаяхъ имѣетъ инструментальное сопровожденіе. Наконецъ, въ особой главѣ, „*la traduction du texte*“ Пиррô изслѣдуетъ „реторику“ Баха и его „*vocabulaire*“.

Въ дальнѣйшихъ главахъ своей книгѣ Пиррô подробно говоритъ о формахъ вокальной музыки Баха, о перенесеніи ихъ на различные тексты, о музыкальной выразительности въ его инструментальныхъ композиціяхъ, о программной музыкѣ мастера (высказывая при этомъ много тонкихъ наблюдений), наконецъ онъ устанавливаетъ связь между творчествомъ Баха и старымъ національнымъ и чужеземнымъ искусствомъ звука, и въ заключеніи своей „эстетики“ характеризуетъ Баха, какъ пламеннаго проповѣдника, предшественника Бетховена и Вагнера. Таковы основныя черты этой дѣйствительно живой и вполне современной эстетики Баха, столь выгодно отличающейся отъ многочисленныхъ монографій и работъ, посвященныхъ нашему мастеру, и стремящихся представить его простымъ „коллегой“ второстепенныхъ композиторовъ, чьи біографіи и даже само ихъ существованіе извѣстно только изъ работъ этихъ прилежныхъ изслѣдователей, или обратитъ его музыку въ нѣчто вроде пьедестала для болѣе доступныхъ толпѣ ораторій Генделя, или же, напротивъ того, объявитъ его музыку началомъ и концомъ всякаго музыкальнаго творчества. Мы не имѣемъ возможности прослѣдить, въ предѣлахъ нашей книги, подробно развитіе идей въ работѣ Пиррô, но надѣемся, съ своей стороны, внести и новыя данныя въ матеріалъ, собранный французскимъ изслѣдователемъ.

12.

Въ тѣ времена, когда все серіозное искусство находилось въ рукахъ ремесленниковъ, мы наблюдаемъ въ Германіи чрезвычайно интенсивное стремленіе къ художественной дѣятельности. Идеалы *puova musica*, перенесенные сюда изъ Италіи вмѣстѣ съ новыми вѣяніями въ области музыкальной драмы, ораторіи, кантаты, всей вообще инструментальной музыки, возносятся отъ дѣтскаго лепета къ законченнѣйшей виртуозности и были исполь-

зованы съ зажигательнѣйшимъ, подлиннымъ энтузіазмомъ для церкви, театра, для нѣмецкой бібліи и сборника духовныхъ пѣснопѣній. Что въ этой борьбѣ новаго и стараго дѣло не могло обойтись безъ экспериментовъ и неудачъ самаго печальнаго свойства, безъ грубаго хвастовства понятно само собой. И капельмейстеры, которые по опредѣленнымъ шаблонамъ сегодня писали для сцены какую либо библейскую исторію, завтра сочиняли ораторію для церкви. Даже импозантная творческая сила Генделя, посвятившаго свое искусство италіанской оперѣ, проявилась больше во внѣшнихъ пышныхъ формахъ музыки, чѣмъ въ разработкѣ глубокихъ идей и, вслѣдствіе этого, во многихъ отношеніяхъ не могла имѣть рѣшающаго значенія для развитія искусства. И лишь тогда, когда подъ давленіемъ внутренней необходимости Гендель перешелъ къ ораторіи, въ которой его гений нашелъ особенно яркое выраженіе, ему дано было оказать глубокое вліяніе на композиторовъ послѣдующей эпохи, правда, не въ такой мѣрѣ, какъ Іоганну Себастіану Баху, чей творческій духъ еще выявляется въ послѣднихъ опусахъ Бетховена, въ музыкальныхъ драмахъ и въ нашей современной музыкѣ. Бахъ же, будучи, подобно всѣмъ своимъ предшественникамъ, вѣрнымъ сыномъ церкви, оставался въ сторонѣ отъ оперы, которая созрѣла лишь, какъ плодъ романской культуры.

13.

Все то благое, что несло въ себѣ новое искусство и новыя вѣянія въ области музыкальной драмы (которая въ прежніе періоды совершенно не совпадала съ той „италіанской“ оперой, отъ которой такъ рѣзко и опредѣленно отмежевывался Рихардъ Вагнеръ) оказало вліяніе на нѣмецкую музыку только благодаря Іоганну Себастіану Баху, и это вліяніе было болѣе значительнымъ, чѣмъ мы его можемъ теперь даже учесть. Бахъ въ своей духовной музыкѣ выказалъ себя драматургомъ въ самомъ глубокомъ смыслѣ этого слова, и его музыка Страстей Господнихъ свидѣтельствуетъ объ этомъ. Волнующій до глубины души крикъ „Варавву“, эта вспышка гениальнаго творчества, какая еще никогда до Баха и послѣ него не озаряла искусства, даетъ намъ прозрѣніе въ будущее и бросаетъ лучи свѣта на далекій байрейтскій храмъ. Во времена Баха церковью прежде всего нуждалась въ музыкально живой декламации и жизненной передачѣ словъ Священнаго Писанія, въ художественной, соотвѣтствующей духу времени обработкѣ народныхъ пѣсенъ, перешедшихъ въ сборникъ хораловъ. „Если въ оперѣ господствуетъ только веселіе“, такъ говоритъ Матесонъ, „то въ церкви все должно быть серіознымъ“. Отнынѣ слово, которое въ мотетахъ было послѣднимъ, въ церковной музыкѣ стало „первымъ“.

Генрихъ Шюцъ первый ввелъ новый речитативъ и, несмотря на то, что декламация въ его духовныхъ композиціяхъ, строго придерживавшаяся традицій старой церкви, часто кажется сухой и однообразной, все же его произведенія раскрываютъ въ искусствѣ звука пути для новой музыки, и мы видимъ, что здѣсь Бахъ достигъ такого сувереннаго мастерства въ обращеніи со словомъ и словесной конструкціей нѣмецкаго языка, какимъ владѣлъ лишь Рихардъ Вагнеръ. Магистръ Бирнбаумъ имѣлъ полное право возразить на дерзкую полемику противъ Баха со стороны автора „Критическаго музыканта“ Шейбе за то, что нашъ мастеръ, якобы, совершенно не заботился о „чрезвычайно важномъ“ для музыки искусствѣ слова: „тѣ же преимущества, которыя проистекаютъ отъ согласной обработки музыкальной пьесы и искусной декламации были ему до того знакомы, что не только разговоръ съ нимъ на эту тему составлялъ источникъ огромнаго наслажденія, когда онъ касался близкаго соотвѣтствія обоихъ, но мы всегда изумлялись, какъ искусно онъ умѣлъ сочетать музыку и слово въ своихъ произведеніяхъ.

Правда, для углубленія чисто музыкальнаго содержанія въ опредѣленно сложившихся формахъ сольнаго пѣнія, небольшихъ предложеній, взятыхъ изъ текста Библии, въ хорахъ и т. д., Бахъ принужденъ былъ прибѣгать къ повторенію отдѣльныхъ словъ, какое мы часто встрѣчаемъ въ старинныхъ мотетахъ или новыхъ операхъ съ ихъ аріями и хорами.

14.

Разсмотримъ сначала музыкальную декламацию Баха. Съ точки зрѣнія нашего современнаго взгляда на реторику мы наврядъ ли замѣтимъ въ ней что либо особое (Нотное приложеніе, II, 1). Мастеръ ставитъ удареніе всегда на корнѣ

Нотное приложеніе II.

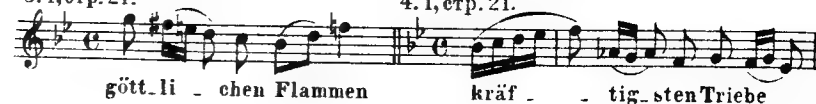
1.148, стр. 2.



2. 2, стр. 19.



3. 1, стр. 21.



4. 1, стр. 21.

kräf - tig - sten Triebe

5. 20, стр. 21.



6. 181, стр. 8.



7. 132, стр. 10.



8. 109, стр. 11.



9. 10, стр. 2 и 3.



10. 69, стр. 25.



Арія: (Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken
Er als mein Arzt und Wundermann)

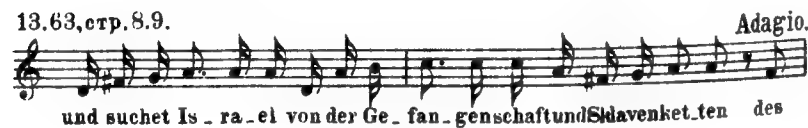
11.100, стр. 19.



12.45, стр. 6.7.



13.63, стр. 8.9.



15.8, стр. 19.



16.70, стр. 2



17.39, стр. 2.



слова. Какъ сильна, отчетлива и, вмѣстѣ съ тѣмъ, необычна декламация текста въ хоралѣ „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“. Иногда Бахъ явственно скандируетъ слова (нотн. прим. 2). Удлиняя побочные слоги и облекая ихъ въ мелкія ноты, т. е. растягивая ихъ по сравненію съ тѣмъ, какъ они обыкновенно произносятся, онъ придаетъ имъ, такимъ образомъ, большую отчетливость (3). Иногда удареніе получается, благодаря синкопированному ритму (4), и переложеніе двухдольнаго размѣра на трехдольный создаетъ особенно рельефно выступающее риторическое выраженіе. Всѣ междометія „о“, „ахъ“ и т. д. отдѣлены у него отъ послѣдующихъ словъ и такимъ образомъ приобретаютъ дѣйствительно яркую выразительность, между тѣмъ какъ нынѣ въ повседневной рѣчи имъ отводится лишь чисто служебная роль. Точки, запятая отмѣчены самымъ отчетливымъ образомъ и въ точности учитывается взаимоотношеніе частей предложенія, съ ними связанныхъ. У кого изъ композиторовъ, кромѣ Баха, можно было бы найти болѣе тонкую трактовку вопросительнаго знака, съ соблюденіемъ всѣхъ оттѣнковъ душевныхъ эмоций, связанныхъ съ вопросомъ? (6, 7, 8). Даже въ старинномъ латинскомъ словопѣніи нашъ мастеръ пользовался этими приемами декламации, придерживаясь одновременно также приемовъ письма, которые были выработаны для хора и нѣмецкаго речитатива, напримѣръ въ нѣмецкомъ магнификатѣ съ его четырехголоснымъ хоромъ (9). Такъ же совершенна и согласована съ текстомъ его обработка риемы и поэтического слова даже тамъ, гдѣ ему приходится слѣдовать за данной мелодіей. Выдвигая въ одномъ мѣстѣ какую либо риему или окончаніе строфы, имѣющее особое значеніе въ развитіи текста (въ приведенномъ мною примѣрѣ риема сопровождается вступленіемъ трубъ и литавръ), Бахъ въ другомъ старается заглушать ихъ, если они мѣшаютъ смыслу текста. Онъ ставитъ тогда музыкальную цезуру, соотвѣтственно съ требованіями слова (11).

Такъ, напримѣръ, Бахъ выдѣляетъ часто предложенія, имѣющія объясняющій характеръ, подчеркивая отдѣльные слова, изолируя или же повторяя ихъ, что оживляетъ музыкальную декламацию, когда она вдругъ переходитъ въ болѣе медленный темпъ, и, чтобы еще глубже заставить тотъ или иной мотивъ текста проникнуть въ душу слушателя, выдѣляетъ ихъ съ особой энергіей, обрываетъ его, иногда какъ бы насильно выталкивая его въ своей музыкальной рѣчи. Случается, что онъ начинаетъ слово, повторяя дважды начальный слогъ его, какъ мы это часто дѣлаемъ въ жизни (кантата „In allen meinen Taten“, арія для сопрано „so—sobald er mir gebeut“).

Мы можем прослѣдить, какъ Бахъ постепенно перерабатываетъ музыкально-ритмически сложныя предложенія особенно интенсивной трактовкой словъ текста (причемъ значительную роль играютъ ритмическіе контрасты отдѣльных частей фразы), чтобы такимъ образомъ разъ навсегда запечатлѣть ихъ въ сознаниі слушателя. (Вспомнимъ, напримѣръ, вступительные хоры кантатъ „Wachet, betet, seid bereit allezeit“ und „Brich dem Hungrigen dein Brot“ 16, 17).

15.

Если мы, вообще говоря, не можемъ отдѣлить въ музыкѣ мелодическій моментъ отъ ритмическаго, то въ Баховскихъ композиціяхъ съ ихъ драматически возбужденной музыкальной декламацией о такой постановкѣ вопроса не можетъ быть даже и рѣчи. Такого рода предположенія были бы умѣстны, если-бы мы имѣли дѣло съ речитативомъ изъ оперъ или ораторій болѣе поздняго происхожденія, состоящимъ лишь изъ немногихъ ритмическихъ формулъ, которыя даже и нельзя назвать мелодическими. Но мы говоримъ здѣсь о Баховскомъ и до Баховскомъ искусствѣ звука, а эта музыка, особенно у Баха, отличается высшей драматической выразительностью въ передачѣ содержанія текста, **носящаго** на себѣ печать глубокихъ душевныхъ переживаній.

Даже **благочестивыя** размышленія проникнуты у Баха такими конкретно описательными элементами, связанными съ текстомъ, что мы и въ этихъ страницахъ чувствуемъ драматическое дѣйствіе музыки. Текстъ кантатъ, какъ извѣстно, находится въ тѣсной связи со словами евангелія, читаемаго по воскресеньямъ въ церкви. Въ этихъ отрывкахъ говорится по большей части о какихъ либо опредѣленныхъ событіяхъ (чудесахъ, творимыхъ Христомъ), и тамъ, гдѣ въ него включены сравненія, или содержатся пророчества, музыка написана настолько образно, что созерцательный текстъ евангелія облекается здѣсь въ драматическую форму. Этому содѣйствовало и то обстоятельство, что поэты, писавшіе для Баха, подъ его вліяніемъ особенно тщательно разрабатывали драматическіе элементы. Даже въ такой „обыденной“ кантатѣ, какъ „Ich hatte viel Bekümmerniss“ нарисована цѣлая душевная драма, и музыка возноситъ насъ изъ сильнѣйшаго отчаянія къ послѣднимъ высотамъ любви, къ Христу. Бахъ облагородилъ, одухотворилъ эти тексты ¹⁾, вызы-

¹⁾ Невольно вспоминаешь о Моцартовскихъ либретто и о томъ враждебномъ и ироническомъ отношеніи, которое встрѣтили „оперные тексты“ Рихарда Вагнера со стороны историковъ литературы и поэтовъ (!) Мы вовсе не желаемъ ставить на одну высоту съ ними Баховскіе тексты кантатъ, однако хотѣли бы указать на то, что эти тексты такъ же, какъ и въ музыкальной драмѣ Вагнера, должны оцѣниваться съ чисто музыкальной точки зрѣнія. Кроме того Бахъ не имѣлъ возможности по-

вавши такъ часто нападки съ точки зрѣнія ихъ литературности, и приблизилъ ихъ къ нашему чувству съ помощью выразительныхъ средствъ своего искусства, въ которомъ онъ примѣнялъ всѣ доступные его времени приемы художественнаго творчества. Богослуженіе нашихъ дней, наши сборники хораловъ приобретаютъ все болѣе и болѣе абстрактный характеръ, и взволнованная непосредственнымъ чувствомъ музыка рѣдко находитъ свое примѣненіе въ церкви. Поэтому намъ вполне понятно, что многіе представители такъ называемой духовной музыки, опекаемые и зависимые отъ священнослужителей, которые совершенно чужды искусству и лишены всякаго художественнаго чутья, возмущаются при мысли, что „набожный канторъ“ писалъ проклятую драматическую музыку. И вотъ, произведенія Баха, въ поискахъ за короткими, пріятными для слуха отрывками, перекраиваются, сокращаются, многое признается неудачнымъ или устарѣлымъ. Во времена Баха въ нѣмецкомъ церковномъ искусствѣ пульсировала жизнь и оно съ успѣхомъ соперничало съ оперой. При всемъ идеалистическомъ воодушевленіи, при всемъ глубокомъ проникновеніи въ духъ музыки композиторы не были слишкомъ разборчивы въ выборѣ средствъ художественнаго выраженія для „святаго искусства“. Какъ извѣстно, Бахъ часто посѣщалъ дрезденскую оперу, зналъ Гассе и его жену, о которой ходили самыя компрометирующіе слухи, и гораздо глубже, чѣмъ дрезденскій капельмейстеръ, проникъ въ тайны мистической бездны старой музыкальной драмы. Теоретики же доказывали всѣмъ, кто возмущался введеніемъ легкомысленнаго опернаго стиля въ церковную музыку (къ нимъ принадлежалъ и предшественникъ Баха по должности, Кунау, извѣстный въ свое время „программный“ композиторъ), что по существу все великолѣпіе церковныхъ обрядовъ есть своего рода театральное зрѣлище, въ которомъ священникъ является главнымъ актеромъ, а Матесонъ открылъ даже въ псалмахъ форму рондо и да-капо арію.

16.

Въ ту эпоху композиторы обладали болѣе близкими къ жизни представленіями о музыкальной обработкѣ текста, чѣмъ профессора лейпцигской консерваторіи во времена Рихарда Вагнера. Мы вполне понимаемъ, почему на Морица Гауптмана, Цельтера и другихъ композиторовъ этого благонамѣренно-мѣшан-

но бабейскому мастеру. пользоваться великими произведеніями нѣмецкой поэзіи. Напримѣръ, „король поэтовъ“ Готшедъ написалъ для Баха текстъ „траурной оды“, который былъ значительно хуже того, что нашъ мастеръ получилъ отъ простаго пастора Неймейстера, писавшаго слова къ его музыкѣ. Поэты, произведенія которыхъ Бахъ лучше всего использовалъ для своего звуковтвора, были поэты Gesangbuch'a.

скаго стиля въ церковной музыкѣ, музыкальная декламация и речитативы Баха производили отталкивающее впечатлѣніе. Цельтеръ даже переработалъ ихъ и создалъ цѣлую новую школу въ исторіи Баховскаго движенія, а Морицъ Гауптманъ говоритъ о речитативахъ Matthäus Passion, „что ему совсѣмъ непонятно это безцѣльное блужданіе въ крайнихъ предѣлахъ голоса, часто совершенно не связанное со словами текста ¹⁾“. Спитта въ данномъ вопросѣ, такъ же, какъ и при разсмотрѣніи вопроса о симфонической поэмѣ, старается найти пути компромисса, утверждая, что выдѣленіемъ абсолютной музыкальной основы мы можемъ сгладить рѣзкіе акценты и смягчить ихъ въ свѣтѣ чистой формы. Очень примитивная книжка геппингскаго кантора Шпера ²⁾, цитируемая Пирро, въ которой авторъ, между прочимъ, преподаетъ указанія, „какъ слѣдуетъ писать музыкальныя пьесы“ и рекомендуетъ композиторамъ не отступать отъ слѣдующихъ правилъ, еще и понынѣ, не утратившихъ своего значенія: „Пусть онъ внимательно разсмотритъ текстъ, который хочетъ переложить на музыку и всѣ слова, вызывающія размысленія, вродѣ краткій, долгій, высокій, низкій, небо, земля, бѣгать, стоять, говорить, молчать, возвращаться, плакать, рыдать, быть веселымъ, вѣчный, безконечный, великолѣпный, ничтожный, одинъ, два, три, всѣ, во вѣки вѣковъ, аминь, аллилуія, и снабдить ихъ соотвѣтствующими нотами“. Матесонъ (въ своемъ „искусномъ капельмейстерѣ“) указываетъ на тѣ душевныя эмоціи, которыя господствуютъ въ церковныхъ текстахъ и пѣснопѣніяхъ, а именно „возвышенная радость... трогательная печаль, глубокая тоска, страстное желаніе, священный трепетъ“ и т. д. и требуетъ, чтобы композиторъ „зналъ аффектъ словъ и сообразно съ этимъ сочинялъ свою музыку, не приглашая, напримѣръ, слушателей плакать тогда, когда они должны быть веселы, или стараться размѣшить кого либо изъ нихъ, когда его сердце подавлено скорбью. Но, къ сожалѣнію, наши органисты никогда не отличались особой силой воображенія и играютъ упорно то, что выучили наизусть въ дни своей юности, совершенно не заботясь, подходитъ ли ихъ музыка или нѣтъ къ содержанію богослужебнаго текста“.

Такого рода „эстетика“ была во времена Баха обязательна для всякаго композитора, и нашъ мастеръ руководился ею такъ же, какъ и его предшественники и современники. Мы находимъ у него съ одной стороны реалистическую музыкальную передачу чисто внѣшнихъ явленій, съ другой отчетливое выраженіе физическихъ или душевныхъ состояній, и музыка его выражаетъ не только разные внѣшніе и внутренніе моменты

¹⁾ Ср. прекрасную статью Heuss'a: „Bachs Recitativbehandlung“ въ Bach Jahrbuch 1904.

²⁾ „Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst“. Ulm. 1697.

текста, но и тѣ мотивы его, которые скрыты за словомъ, особенно въ речитативѣ и мелодіи сольнаго и хорового пѣнія. Такими художественными воззрѣніями были проникнуты вся гармонія и контрапунктъ его звукотвореній. Они господствуютъ надъ его оркестромъ, выдѣляя его какъ самостоятельный факторъ, оно же проявляется въ выборѣ тональности и формы произведенія. *Церковная мелодія*, это объективное выраженіе поэтическихъ идей, подчиняется въ его твореніяхъ субъективной художественной переработкѣ, которая, однако-жъ, только усиливаетъ ея церковно символическое значеніе. Но самый декламационный характеръ ея, который возбуждаетъ наше удивленіе въ речитативѣ, аріи, хоровомъ пѣніи и оркестрѣ, строго ограниченъ здѣсь, такъ какъ мастеру приходится слѣдовать уже предуказанному въ общихъ чертахъ мелодіи и ритму. Прежде, чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію Баховской передачи текста мы желали бы освѣтить вопросъ, уже разработанный Бахомъ, о новомъ церковномъ cantus firmus.

17.

Мы называемъ *церковной пѣснью*, народную мелодію, по большей части хораль, подъ которымъ, строго говоря, понимаютъ латинское ритуальное словопѣніе старой церкви. Старые мастера а-капельнаго стиля пользовались мелодическими отрывками хорала, въ видѣ с. f. мессы и мотетовъ, и в послѣдствіи такимъ же образомъ была переработана евангелическая церковная пѣснь въ хоральныхъ композиціяхъ. Въ виду этого были приняты названія „лютеранскій“ и „католическій“ хораль. Но было большою ошибкой подводить подъ одну и ту же номенклатуру двѣ различныя вещи. Ибо латинскій хораль не имѣетъ, подобно нашей церковной пѣсни, текста съ строго определенной метрикой и ритмически связанной со словомъ мелодіи. Между ними существуетъ такая же разница, какъ между опернымъ речитативомъ и, примѣрно, нашимъ народнымъ гимномъ. Старые мастера писали хоралы, состоявшіе изъ нотъ одинаковой длительности, съ цѣлью сдѣлать ихъ болѣе удобными для полифонической обработки, и нѣмецкая церковная пѣснь подверглась такому же искаженію. Такимъ образомъ обѣ были одѣты въ форменное платье одного и того же покроя, и уже в теченіе долгаго времени въ исторіи церковной музыки намѣчается желаніе снять съ нихъ эти нивелирующія одежды. Что такого рода пѣніе не есть правильное исполненіе настоящаго хорала указывалъ еще въ 16 вѣкѣ Лютеръ (Лютеръ говоритъ о „quicunque Blöcken“ и о томъ, что псалмы выкрикиваются въ церкви рѣзкими грубыми голосами, точно охотничьи сигналы), и въ этомъ можетъ убѣдиться всякій протестантъ, которому когда либо пришлось услышать музыкально содержа-

тельное, богатое, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, простое пѣніе бейронскихъ бенедиктинцевъ. Оно не имѣетъ ничего общаго съ тѣми дикими, ослиными криками, съ какими—по характерному выраженію Лютера—исполнялись хоралы. Однако протестанты, въ теченіе 18 и 19 столѣтія старались придать своимъ однообразнымъ пѣніемъ особую торжественность духовной музыкѣ, и еще понынѣ во многихъ церквахъ сѣверной Германіи можно услышать такое „блѣяніе“, безразличное, исполненіе одного слога за другимъ, которое совершенно искажаетъ характеръ евангелической церковной пѣсни, впечатляющей именно благодаря своей ритмической мощи и разнообразію. Для отдыха въ концѣ каждой фразы ставится длинное фермато, и иногда только для развлечения общины органистъ играетъ веселую или печальную каденцію. Такимъ образомъ лютеранскій хораль обратился въ началѣ 19 столѣтія въ „торжественное, благочестивое“ духовное пѣснопѣніе, боязливо отгораживаемое отъ народной пѣсни. Онъ отказался отъ всѣхъ соблазновъ свѣтской музыки, отъ соблюденія такта, разнообразной длительности нотъ. Ритмическія подраздѣленія признаются излишними, гармоніи приводятся въ сборникѣ хораловъ къ ряду совершенно одинаковыхъ основныхъ нотъ. „Хоральное пѣніе должно двигаться медленно, при чемъ каждый отдѣльный слогъ долженъ растягиваться такимъ образомъ, чтобы ритмическая длительность нотъ не была бы въ точности отграничена одна отъ другой“, такъ пишетъ въ универсальномъ лексиконѣ искусства звука д-ръ Шиллингъ (1835).

Эта манера исполненія хораловъ, вымирающая нынѣ (несмотря на саксонскіе и прусскіе хоры ¹⁾, все же настолько крѣпко укоренилась въ пониманіи церковнаго стиля у многихъ музыкантовъ, что дирижеры часто примѣняютъ ее при передачѣ Баховской музыки Страстей. Мы считаемъ необходимымъ разсмотрѣть подробно отношеніе мастера къ его *s. f.*, чтобы показать, что звуковтвѣрчество Баха не можетъ послужить оправданіемъ для подобнаго рода музыкальных абсурдовъ и безвкусицы.

18.

Въ общихъ чертахъ можно сказать, что старинная народная пѣснь, которой суждено было съ теченіемъ времени продѣлать всѣ „моды“ и уступить мѣсто новой „благозвучной“ арии, съ эпохи тридцатилѣтней войны стала чужда народу, лишенному тогда возможности собираться въ церкви, и была замѣнена „дѣтскими гимнами“, какъ называлъ ихъ Винтерфельдъ.

¹⁾ Которые, правда, на дѣлѣ, часто вмѣсто благолѣпнаго пѣнія устроятъ своего рода состязанія на скорость, чтобы такимъ образомъ не отстать отъ современнаго толкованія церковной музыки. Точно быстрое пѣніе равнозначуще съ ритмическимъ пѣніемъ!

Возвращеніе къ живой народной пѣснѣ становится слишкомъ труднымъ, особенно для органистовъ. И легко понять, что старинное „полититмическое“ народное пѣніе, при настоящемъ печальномъ состояніи вялой, апатичной, духовной музыки, уже не можетъ больше войти въ церковный обиходъ, ибо оно такъ же мало походитъ на господствующую теперь манеру хоральнаго пѣнія, какъ танцы салоннаго танцора по ритмикѣ своей напоминаютъ движенія баварскаго или штирійскаго крестьянина, который, въ зависимости отъ четнаго или нечетнаго размѣра музыки, мгновенно мѣняетъ со своей дѣвушкой соотвѣтствующую форму танца. Но такіа полититмическія формы свойственны лишь небольшой части пѣсенъ, остальные, идущія въ простомъ четномъ или нечетномъ размѣрѣ, могутъ стать опять популярными, когда народъ вновь полюбитъ пѣніе. Итакъ, никакихъ ферматъ, а вмѣсто нихъ ритмически опредѣленные нотныя длительности и паузы, пѣніе безъ остановокъ (какъ, на примѣръ въ „Wacht am Rhein“), затѣмъ живой трехдольный ритмъ, наряду съ двухдольнымъ, оба съ многочисленными ритмическими вариантами, которые были внесены въ нихъ композиторами, сумѣвшими уловить народный напѣвъ. И въ разрѣшеніи этой проблемы церковной музыки намъ можетъ помочь тотъ мастеръ, который никогда не старался исправлять народныхъ мелодій, который, соотвѣтственно съ содержаніемъ, бралъ ихъ въ такомъ видѣ, въ какомъ они обыкновенно пѣлись въ Лейпцигѣ или Веймарѣ, который, несмотря на все глубокомысліе гармоническихъ оборотовъ въ своихъ четырехголосныхъ „хоралахъ“, давалъ живое движеніе голосовъ, который, наконецъ, примѣнялъ эту богатую ритмическую шкалу въ своихъ кантатахъ не только ради „аффекта“ словъ, но и ради различныхъ настроеній радости, печали и т. д., а также и въ связи съ характеромъ церковныхъ празднествъ, который въ своей „урегулированной во славу Божію“ церковной музыкѣ старался придать ей такой характеръ, чтобы община не заснула бы совсѣмъ изъ за слишкомъ большой торжественности исполненія.

19.

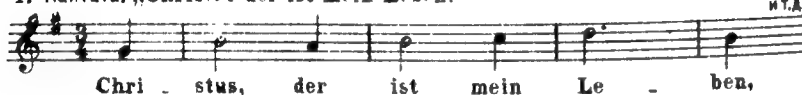
Итакъ:

1. Баху совершенно чужды остановки въ концѣ каждой строфы простой пѣсни. Фермата обозначаетъ у него лишь конецъ строки и цезуру для перемѣны дыханія. Въ маленькихъ фигурированныхъ „органныхъ хоралахъ“ аккомпанирующіе голоса движутся совершенно спокойно впередъ, такъ что, несмотря на фермату, здѣсь невозможно выдержать заключительной ноты (ср. „Alle Menschen“ въ „органномъ сборникѣ“). Тамъ же, гдѣ Бахъ перелагаетъ такую мелодію ради нея самой на четыре голоса, фермата тоже имѣетъ только смыслъ цезуры. Онъ

даже часто совѣмъ не ставить ея ¹⁾, какъ на примѣръ въ „Lobe den Herren“ (кантата „Selig ist der Mann“). Исключенія мыслимы только въ тѣхъ случаяхъ, когда мелодія, согласно церковной традиціи, предписываетъ (конечно, точно указанную) остановку въ пѣніи. На примѣръ, въ кантатѣ „Christus, der ist mein Leben“ народный характеръ заключительнаго хора „Weil du vom Tod“ совершенно искажается при монотонномъ и непрерывномъ движеніи четырехъ-четвертнаго ритма. Въ этомъ хоралѣ, въ первоначальномъ его видѣ, каждая заключительная нота отдѣльной строчки вдвое длиннѣе остальныхъ и за ней слѣдуетъ четверть паузы.

Нотное приложение III.

1. Кантата „Christus, der ist mein Leben.“



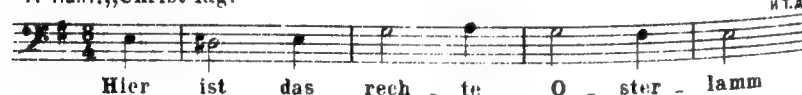
2. Кант. „Gott fährt auf.“ (Мел. „Ermuntre dich.“)



3. Кант. „Halt im Gedächtnis.“



4. Кант. „Christ lag.“



5. Кант. „Das neugeborne Kindelein.“



6. Кант. „Wachet, betet.“



¹⁾ Въ 6 рукописныхъ кантатахъ Фаха (изъ Цербста † 1758) я также не нашелъ ферматъ въ хоралахъ.

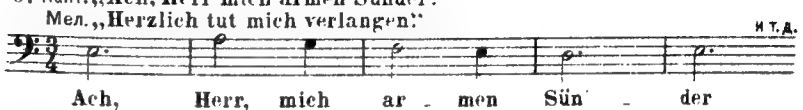
7. Кант. „Herr Gott, dich loben.“



8. Кант. „Ich elender Mensch.“



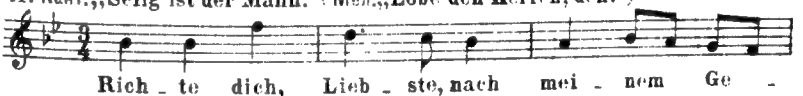
9. Кант. „Ach, Herr mich armen Sünder.“



10. Кант. „Jesu, nun sei gepreiset.“



11. Кант. „Selig ist der Mann.“ (Мел. „Lobe den Herren, den“)



12. Кант. „Liebster Immanuel.“



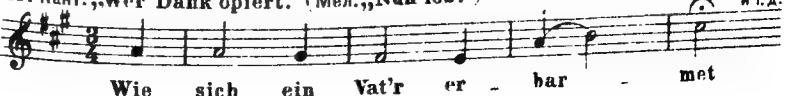
13. Кант. „Meinen Jesum.“



14. Кант. „Mache dich mein Geist.“



15. Кант. „Wer Dank opfert.“ (Мел. „Nun lob.“)



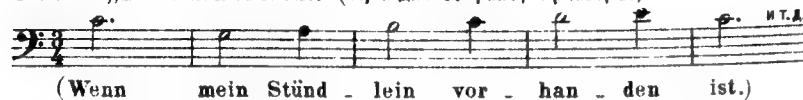
16. Кант., „Schau, lieber Gott.“ (Мел., „O Jesu Christ.“)



17. Кант., „Christus der ist.“



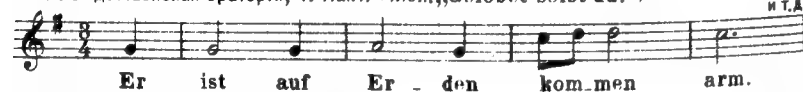
18. Кант., „Der Himmel lacht.“ (Ария для сопрано; Оркестр.)



19. Кант., „Herz und Mund.“ (Мел., „Werde munter.“)



20. Рождественская оратория, I. Кант. (Мел., „Gelobet seist du.“)



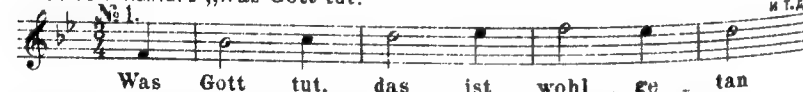
21. Хоралы (Сборник Ф. Э. Баха)



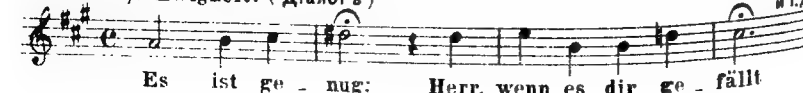
22. Кант., „Gott der Herr.“ (Мел., „Wach auf, mein Herz.“)



23. Изъ 8 Кантатъ „Was Gott tut.“



24. Кант., „O Ewigkeit.“ (Диалогъ)



Если Бахъ часто и перерабатываетъ мелодіи въ своихъ хорахъ построчно, подобно стариннымъ композиторамъ мотетовъ, то изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что онъ примѣняетъ ферматы, о которыхъ мы говорили выше. Соответственно съ этимъ мы должны избѣгать въ часто повторяющейся мелодіи Matthäus Passion „O, Haupt voll Blut und Wunden“ излишнихъ остановокъ и стараться исполнять ее слитно, какъ пѣснь.

2. Бахъ передаетъ народную мелодію въ живой, свѣжей ритмикѣ даже тогда, когда община не принимаетъ участія въ исполненіи четырехголосныхъ хораловъ. Въ духѣ старой народной пѣсни онъ примѣняетъ также оживленный трехдольный тактъ, быть можетъ для усиленія драматической выразительности музыки, или въ силу закона контрастовъ. Во многихъ случаяхъ Бахъ даже выходитъ изъ сферы своей компетенціи и облакаетъ рядъ гравитетно движущихся церковныхъ мелодій въ краснощековую ритмику, излюбленную дѣтскими пѣсенками („Gelobet seist du“ въ рождественской ораторіи I „Valet will ich dir geben“¹⁾ кантаты „Christus, der ist mein Leben“).

3. Въ музыкѣ Баха мѣстами сохранилась еще старая полиритмическая основа (ср. „Freu' dich sehr, o meine Seele“ въ кантатѣ „Wachet, betet“, мелодія которой начинается здѣсь въ трехдольномъ ритмѣ или „Herzlich tut mich verlangen“—у Баха „O, Haupt voll Blut und Wunden“—кантата „Ach Herr, mich armen Sünder“ въ оркестрѣ и хоровомъ басу, которымъ противоставляется первая строка, въ видѣ фигурированного мотива).

4. Мы можемъ изучить по музыкѣ Баха тѣ варианты церковныхъ мелодій, которые были въ ходу въ его время. Въ трехъ кантатахъ на текстъ „Was mein Gott will“ (Нотное приложение III, 23) мы находимъ церковную мелодію въ трехъ различныхъ видахъ. Въ № 2 она написана въ первоначальной ея формѣ, въ № 1 выступаетъ часто примѣнявшійся въ то время трехдольный тактъ и въ № 3 мы встречаемся съ очень некрасивымъ измѣненіемъ мелодіи, заключающемся въ скачекъ на кварту е² вверхъ, вслѣдствіе чего сводится на нѣтъ то впечатлѣніе, которое производитъ вступленіе голоса во второй строкѣ. Въ нотномъ приложеніи III мы даемъ обзоръ различныхъ Баховскихъ формъ, которыя часто представляютъ собой отрицаніе первоначальной акцентированной формы. Мы видимъ также, что Бахъ въ извѣстныхъ случаяхъ прибѣгаетъ къ первоисточнику мелодіи („Es ist genug“ съ dis въ первой строкѣ и эхо въ послѣдней). Въ кантатѣ „Wer weiss, wie nahe“ въ заключительномъ хоралѣ содержится, безъ всякихъ измѣненій, мелодія „Welt ade“ Иоганна Розенмюллера въ его оригинальной обработкѣ.

¹⁾ Къ удивленію мы находимъ въ клавираускутѣ кантаты столь пѣннымъ во многихъ отношеніяхъ надпись „Lento“. Быть можетъ это было слѣдано для того, чтобы сблизить Баховскую оживленную радость съ благолѣпиемъ прусскаго церковнаго пѣнія?

5. Въ обработкѣ же старыхъ латинскихъ хораловъ, къ которымъ былъ приспособленъ нѣмецкій текстъ, Бахъ примѣняетъ, подобно прежнимъ мастерамъ, одинаково длинныя ноты (ср. гобои и трубу въ дуэтѣ кантаты „Mein Seel' erhebt“—„Suscepit“ магнификата) или же, напротивъ того, несмотря на необходимость слѣдовать строго опредѣленному размѣру въ хорѣ и оркестрѣ, старается писать свою декламацию, какъ словопѣние (ср. псалмъ въ хоровой обработкѣ—сопрано и альтъ 1 части одноименной кантаты).

Хотя нашъ мастеръ связанъ въ смыслѣ декламации опредѣленной церковной мелодіей мы все же будемъ въ дальнѣйшемъ имѣть случай указать на тѣ средства, которыми онъ пользуется, чтобы найти формы выраженія для своихъ субъективныхъ ощущеній.

20.

Возвратимся къ разсмотрѣнію Баховской манеры письма. Слово и связанныя съ нимъ представленія передаются во внѣшней звуковой и гармонической концепціи пѣнія и оркестра. Раньше всего, слѣдовательно, въ мелодіи, состоящей изъ послѣдовательности звуковъ и ритма. Бахъ примѣняетъ длинныя ноты тамъ, гдѣ дѣло идетъ о передачѣ чего то абсолютно или относительнаго постоянного, прочнаго, на примѣръ: камень, въ кантатѣ „ich stehe hier am Weg“, вѣчность, миръ, покоемъ, почивать, ждать, лежать.

Онъ часто повторяетъ одну и ту же ноту, чтобы подчеркнуть постоянство какого либо отдѣльнаго понятія „das ist je gewisslich wahr“.

Въ простыхъ движеніяхъ мы констатируемъ по большей части диатоническіе ходы и равномерный ритмъ, на примѣръ въ словѣ „ходить“.

Если слова текста носятъ оживленный характеръ, то это непосредственно отражается на ритмикѣ, на примѣръ „Ich gehe mit beherzten Schritten“.

Такимъ образомъ получается ритмическое оживленіе въ простой текучей и порывистой диатоникѣ, когда въ текстѣ встрѣчаются слова ткать, грызть, ѣхать, гнаться, скакать (даже дитя во чревѣ Елизаветы).

И подобно тому, какъ предметы и внѣшнія явленія рисуются съ помощью разнообразной ритмики—колесница, облака, дымъ, лучъ, пламя (пламенѣть), вода, потокъ, туманъ (и даже звуковыя картины, болѣе рискованныя, какъ на примѣръ „громъ“), Бахъ передаетъ также и душевныя движенія на примѣръ распалиться, просить, умолять, утѣшать, засыпать (умирать), радоваться, смѣяться и т. д.

При возбужденныхъ движеніяхъ, какъ, на примѣръ, шататься, блуждать, мастеръ примѣняетъ уже хроматику.

21.

Прибавимъ еще, что въ композиціяхъ Баха мы часто встрѣчаемъ также и большіе скачки на интервалы, когда рѣчь идетъ объ измѣненіяхъ въ пространствѣ, во времени, въ прямомъ и переносномъ смыслѣ, физическомъ и духовномъ отношеніи, какъ на примѣръ высоко, низко, высочайшій, гора, пропасть, небо, адъ, тамъ, здѣсь, далеко, близко, лѣво, право, а также и первый, послѣдній, большой, малый.

Въ такомъ же духѣ трактуются слова воздухъ (высоко), море (низко), прахъ, земля—свѣтъ, гѣма, день, ночь—небесное блаженство, могила—воскресенье, смерть—Богъ, дьяволъ.

Презрѣніе, месть, ненависть и т. д. (такъ сказать, чувство отталкиванія) передаются диссонирующими интервалами, чувство радости (чувство притяженія) и ему подобныя—консонирующими.

Нотное приложение IV.

1. Кант. 152, клавир. стр. 11 и слѣд. 2. 43, стр. 25.

Stein, — der ü - ber al - Ich ste - he hier am

3. 22, стр. 19.

Weg — und schau in Frie - - - de.

4. 81, стр. 1.

Je - sus schläft — was soll ich hof - fen?

5. 141, стр. 1. 6. 163, стр. 6 и слѣд.

Das ist je gewisslich wahr. Wenn ich ge - he o - der ste - - he

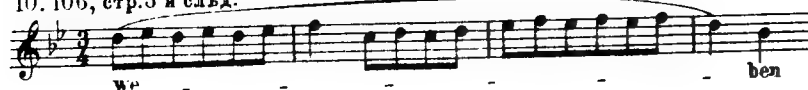
7. Matth. Passion. 8. 144, стр. 1 и слѣд.

und ging hin ein wenig. Ge - he hin, ge - he hin.

9. 111, стр. 18.

So geh ich mit be - herz - ten Schrit - ten

10. 106, стр. 3 и слѣд.



11. Joh Passion.

12. 5, crp. 12.



a TAKMO: Strö



13. 147, crp. 34.



14. 20, crp. 35.

15. 63, crp. 6 и слѣд.



16. 168, crp. 131.



17. 86, crp. 9.

18. 116, crp. 10.



19. 37, crp. 182.



20.



21. 44, crp. 20.

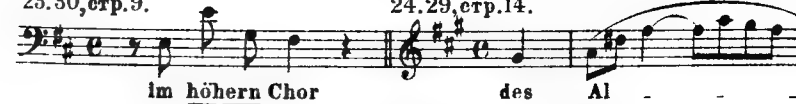


22. 178, crp. 129.



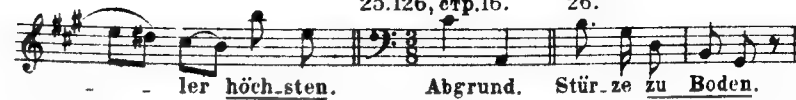
23. 30, crp. 9.

24. 29, crp. 14.



25. 126, crp. 16.

26.



27. 131, crp. 1 и слѣд.

28. 101, crp. 17



29. 20, crp. 15.

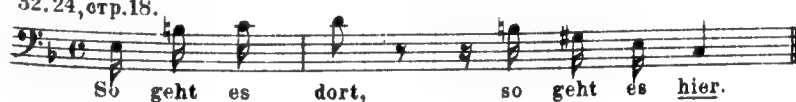


30. 78, crp. 17.

31. 31, crp. 16.

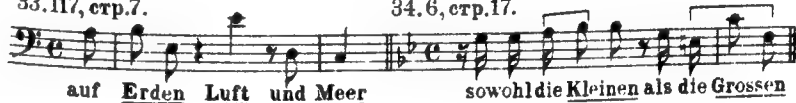


32. 24, crp. 18.



33. 117, crp. 7.

34. 6, crp. 17.

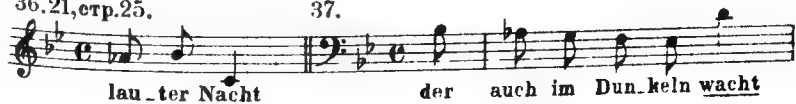


35. 71, crp. 14.



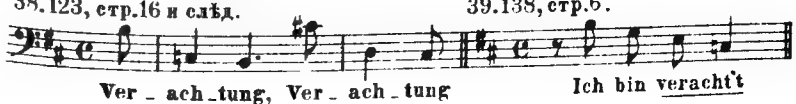
36. 21, crp. 25.

37.



38. 123, crp. 16 и слѣд.

39. 138, crp. 6.



40. 75, стр. 25.



41. 47, стр. 21 и слѣд.



42. 84, стр. 2.



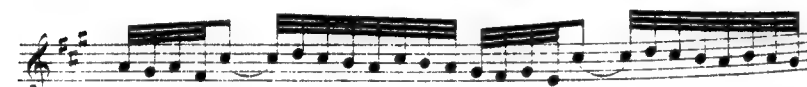
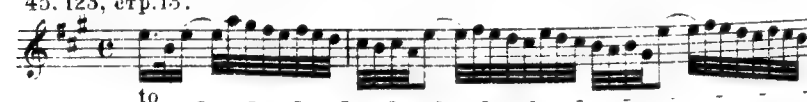
43. 44, стр. 19.



44. 74, стр. 4 и слѣд.



45. 123, стр. 13.



46. 126, стр. 20.



47. 45, стр. 20.



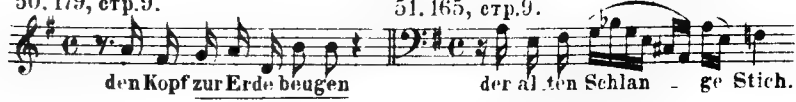
48. 115, стр. 23.



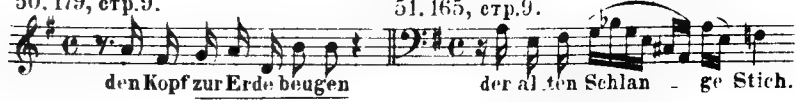
49. 55, стр. 8.



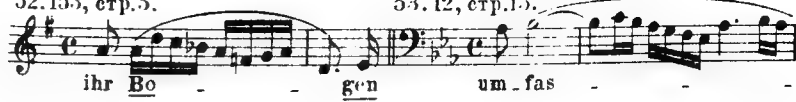
50. 179, стр. 9.



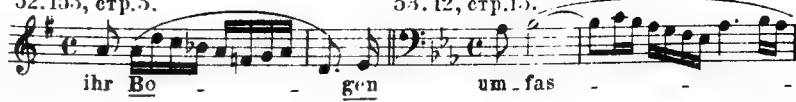
51. 165, стр. 9.



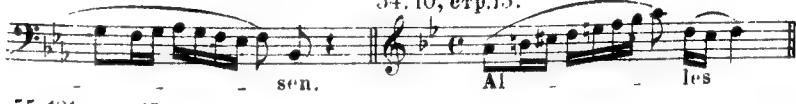
52. 153, стр. 5.



53. 12, стр. 15.



54. 10, стр. 15.



55. 121, стр. 25.



56. 122, стр. 11.



57. 107, стр. 7.



22.

Мы получаемъ цѣлый рядъ ритмическихъ фигуръ, подымающихся и опускающихся: „возвышать, унижать, нагромождаться, возноситься, бушевать, подыматься къ небесамъ, поглощать, грозить (поднятая десница)“. Изъ нихъ Бахъ создаетъ звуковыя картины для словъ „нагибаться, гнуть, змѣя, лукъ“, а также и для смиренно преклоняющейся „рабы Господней“.

Когда въ текстѣ встрѣчаются такого рода понятія, какъ „объять“ или собирательныя, какъ „всѣ“, „народъ“ и т. д. мастеръ пользуется всей массой диатоники.

Крылья души раскрываются для взлета на высоты въ словахъ ликования, радости и опускаются при выраженіяхъ печали, боязни. Бахъ примѣняетъ и танцевальныя ритмы, чтобы изобразить, напримѣръ, небесное блаженство (съ помощью сицилианы). Душа наша вибрируетъ въ смѣхѣ, радости, насмѣшкѣ

*) Швейцеръ старается подвести подъ шаблоны все безконечное разнообразіе Баховскихъ музыкальныхъ иллюстрацій текста и указываетъ на мотивы замѣтательства, блаженства, радости и т. д. Намъ вполне по-

и т. д. Или, напротив того, испугъ, печаль, упорство находятъ также свое выраженіе на страницахъ его партитуръ.

23.

Большую роль играетъ хроматика и сложная ритмика, примѣняема мастеромъ чаще, чѣмъ кѣмъ либо изъ его предшественниковъ. Да, и наврядъ ли, когда-нибудь будетъ превзойдена его поступенно подымающаяся или свободная хроматика. Нѣтъ тѣхъ диссонирующихъ интерваловъ, которые Бахъ не побоялся бы примѣнить для иллюстраціи текста. Простыя хроматическія послѣдовательности въ многоголосной разработкѣ извѣстны намъ уже по „Crucifixus“ его H-moll'ной мессы и по Lamento на отъѣздъ брата. Съ ихъ помощью онъ передаетъ элементарную физическую и душевную боль (Нотн. приложение V), голодъ, бѣдность, вздохи, печаль, горе, стоны, страхъ, замѣшательство, адскія мученія, ядъ, месть, проклятіе, сознаніе своей грѣхovitости, подавленность, обреченность, лживость—все это находитъ свое выраженіе въ хроматикѣ. Крестъ изображается хроматически диссонирующими интервалами, которые часто содержатъ его скрытое знаменіе¹⁾.

Угрызенія совѣсти, душевные потрясенія выражаются, главнымъ образомъ, черезъ ритмъ.

Нотное приложение V.

1 55, стр. 3.



2 87, стр. 11 и слѣд.



нотно, почему Пирро подчеркиваетъ ту, или иную фигуру въ музыкѣ Баха и также упоминаетъ о мотивѣ замѣшательства, но мы должны оградить имя мастера отъ педантизма Швейцера, а то, въ концѣ концовъ появятся еще и клавирауспуги съ 8—9 мотивами утѣшенія, радости, горя и тому подобными интересными указаніями, совершенно такъ, какъ мы это встречаемъ на страницахъ клавировъ изъ современныхъ оперъ. Намъ нетрудно было бы набрать цѣлую дюжину такихъ мотивовъ, выражающихъ радость. Такъ, напримѣръ, III. указываетъ въ мотивѣ „магнifikата“ еще и другой мотивъ радости и пытается доказать, что таковой заключается даже въ „Esurientes“. На это можно было бы съ полнымъ правомъ возразить, что совершенно нельзя уловить близости этихъ обоихъ мотивовъ и, впрочемъ, мотивъ радости можно также прослѣдить у Баха, въ видѣ мотива смѣха (арія для альты „Man nehme sich in Acht“, кантаты „Wo gehst du hin“, на словахъ и „когда смѣется онъ“—2-я колоратура!) и что, онъ, какъ таковой еще менѣе подходитъ для „магнifikата“! Кроме того мы находимъ этотъ мотивъ при словахъ „Sehet“, „Bleibet“, послѣдней аріи для альты въ Matthäuspassion.

¹⁾ Знаменіе креста получается, если соединить между собой ноты въ возгласѣ евреевъ распни его въ музыкѣ Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матфея. (Примѣчаніе переводчика).

3.13, стр. 12.



4.54, стр. 7.

Wer Sün-de tut.

5.7, стр. 27.



6.43, стр. 28.

7.143, стр. 7.



8.177, стр. 33.



9.10, стр. 21.

10.186, стр. 10.



11.110, стр. 22.



12.43, стр. 20.

13.179, стр. 1-8.



14. Matth. Passion.



15.131, стр. 2 и слѣд.

16.149, стр. 20 и слѣд.



17.71, стр. 1 и слѣд.

18.49, стр. 27.



19.35, стр. 14.



20.12, стр. 7.

И если последний не может быть рассматриваемъ внѣ мелодической послѣдовательности звуковъ, то мы не должны также

1.74, erp.27. b)



Ketten Ket - - - ten

2.104, erp.12. 3.15, erp.20.



Mein Mundschreit ver - lacht, ver - lacht.

4.61, стр. 13.



5.36, стр. 39.



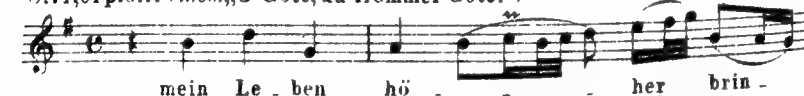
6.102, стр. 5.



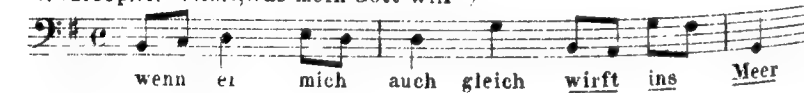
7.82, стр. 9 и слѣд.



8.71, стр. 6.7. (Мел., „O Gott, du frommer Gott.“)



9.92, стр. 11. (Мел., „Was mein Gott will.“)



10.94, стр. 22. (Мел., „O Gott.“)



часто, чѣмъ у всякаго другого композитора, описанія природы, особенно въ его большихъ свѣтскихъ кантатахъ („Der zufriedengestellte Aeolus“, „Was mir behagt“ и т. д.). Въ церковныхъ кантатахъ также заключаются грандіозныя картины природы, сраженія и т. д., и человѣческіе голоса въ нихъ нерѣдко трактуются, какъ оркестровые инструменты. Послѣдніе часто при-

мѣняются, чтобы изобразить совершенно реальныя представленія: такъ на примѣръ, звуки трубъ (тромбоновъ) раздаются сейчасъ-же послѣ словъ, „со звукомъ свѣтлыхъ трубъ“, въ хоровомъ басу кантаты „Gott fährt auf“. Или (нотн. прил. VI, 17) „цѣпь“ изображается сначала дребезжащей, а затѣмъ спокойной, равномѣрной фигурой. Это стремленіе къ музыкальной конкретности ведетъ къ тому, что Бахъ доводитъ голосъ до послѣднихъ предѣловъ напряженія, до „крика“ („Уста мои кричатъ“). Для подражанія смѣху Бахъ переходитъ даже къ дуэту и примѣняетъ „Эхо“ для лучшей характеристики этого настроенія. Стаккато въ названной кантатѣ, какъ и въ „Ich klopfe an“, или на словѣ „раздайтесь звуки“ (въ заключительной аріи кантаты „Schwingt freudig euch“) или мартеллато („ты поразишь ихъ“), тихій напѣвъ изъ длинныхъ нотъ („усните“), напоминающій пѣніе безъ словъ матери у колыбели засыпающаго дитяти—все это объясняется подобнаго рода подражаніемъ явленіямъ жизни.

Такая наглядная, характерная интерпретація слова отражается даже на духовныхъ пѣсняхъ, которымъ нашъ мастеръ „придаетъ соответственную форму“, какъ на примѣръ (нотн. приложение VI, 8—10) въ „Aria con corale“ („Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen“ или „durch manchen sauern Tritt“) или въ „речит. и хоралѣ“ для баса, при словахъ „wenn mich auch gleich wirft ins Meer“ или въ другомъ речитативѣ и хоралѣ для баса „Die Welt bekümmert sich“. Даже въ предѣлахъ „объективной“ церковной музыки (при сопровожденіи общины пѣнію) Бахъ не отказывается отъ такого рода субъективной манеры обработки данной мелодіи (за что, какъ извѣстно онъ и получилъ выговоръ отъ Арнштадтской консисторіи), и мы часто встрѣчаемся съ ней въ его кантатахъ на темы церковныхъ пѣсней, разукрашенныхъ у него разными звуковыми узорами.

25.

Гораздо опредѣленнѣе эти черты звукотворчества Баха выступаютъ въ созвучіи голосовъ, въ поддержкѣ ихъ оркестромъ, въ сложной и простой полифонной гармоніи хора и оркестра. Мы говоримъ, слѣдовательно, не о хоровомъ унисонѣ, сопровождаемомъ мощной инструментальной массой и примѣняемомъ Бахомъ изрѣдка, но зато съ удивительной драматической выразительностью, какъ символъ объединенія всей евангелической общины въ одномъ религиозномъ подъемѣ (на примѣръ, въ концѣ хора „Du wollest dem Feinde nicht geben“ въ кантатѣ „Gott ist mein König“, гдѣ голоса соединяются въ такомъ унисонѣ, какъ въ литаніи, или въ могучей второй строфѣ кантаты „Ein' feste Burg“). Въ безграничномъ ликованіи, отдѣльные голоса предаются восторгу, какъ на примѣръ въ хорѣ кантаты „Man lobet dich in der Stille“. Соотвѣтственно со словами текста, мелодія

подымается „ввысь, къ небесамъ“, при чемъ теноръ вступаетъ на маломъ „а“, а альтъ и сопрано повышаютъ мелодическую линію до а². Чтобы получить еще болѣе интенсивное выражение радости, Бахъ сочетаетъ четыре голоса въ разнообразныхъ ритмахъ. Во вступительномъ хорѣ кантаты „Ликуютъ небеса“ понятія радости, ликования, триумфа и хвалы нарисованы характерными штрихами и, благодаря пятиголосности, глубоко проникаютъ въ сознание слушателей. Нѣчто подобное связано со словами „объявляя страхъ сердца наши“ (въ кантатѣ „О, Ewigkeit I“). Какое глубокое впечатлѣніе производитъ хроматика въ хорѣ „плакать, молиться“. Какое упоеніе небеснымъ блаженствомъ выражаетъ конецъ второго хора въ кантатѣ „Nimm,

Нотное приложеніе VII.

1.149, стр. 2.



2.156, стр. 1.

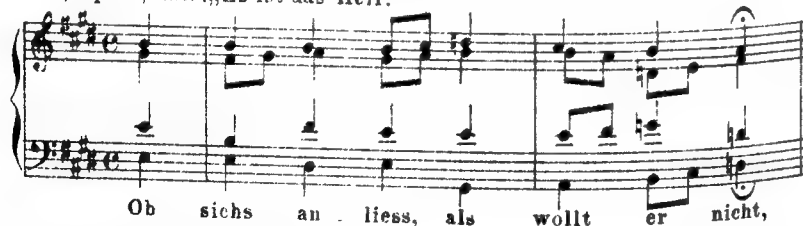


3.127, стр. 24.

Men., „Herr Jesu Christ, wahr.“



4.9, стр. 29; Mel., „Es ist das Heil.“



5.90, стр. 16; Men., „Vater unser.“



6.167, стр. 20; Mel., „Herzlich tut mich verlangen.“



7.48, стр. 28; Men., „Ach Gott und Herr.“



was dein ist“, какъ сердечно „моленіе“ всѣхъ голосовъ въ кантатѣ „Aus der Tiefe“, даже съ эффектомъ эхо. Когда слова произносятся многими людьми или народомъ Бахъ, при помощи имитаций, достигаетъ драматической выразительности (отрывки литаніи или солирующие голоса въ „Liebster Immanuel“). Въ нѣкоторыхъ хорахъ выражаются разныя настроенія, которыя дополняютъ другъ друга, какъ въ двойной заключительной фугѣ кантаты „Aus der Tiefe“, гдѣ хроматическая тема изображаетъ грѣхъ, а другая, идущая вмѣстѣ съ ней, искупленіе. Нѣкоторыя звуковыя характеристики основаны на полифоніи, и каждое сильно диссонирующее вступленіе другъ за другомъ слѣдующихъ голосовъ выражаетъ различныя оттѣнки скорби. Этимъ приѣмомъ Бахъ пользуется при словѣ „умереть“ (кантата „Christus, der ist“), также, какъ и при „сердись“ (кантата „Aergre dich, o Seele nicht“ нот. прил. VII, 2), или когда съ помощью искусныхъ ритмическихъ приѣмовъ въ хоровыхъ голосахъ рисуется, какъ „шествуетъ впереди тебя“ (кантата „Brich dem Hungrigen“).

Даже въ простых хоралахъ гармонія четырехъ голосовъ все-бѣло выражаетъ внутреннее содержаніе текста, и всякій, кто знакомъ съ творчествомъ Баха, знаетъ, съ какимъ недостижимымъ совершенствомъ нашъ мастеръ умѣетъ передавать въ своей музыкѣ „аффектъ словъ“, несмотря на то, что онъ слѣдуетъ данной ему мелодіи. Какъ удачно использована въ заключительной строчкѣ „и тогда мы уснемъ блаженнымъ сномъ“ (нотн. прил. VII, 3) хроматика и смѣна минора-мажора для передачи настроенія умиротворенности, когда голоса входятъ въ царство смерти, хотя хораль и заканчивается на доминантѣ. „И точно самъ сатана возсталъ на насъ“ Бахъ начинаетъ съ секундъ-аккорда. Совершенно неожиданный, новый характеръ получаютъ, благодаря его модуляціи, старыя пѣсни. Напримѣръ, какое настроеніе подлиннаго ужаса вызываетъ у всякаго слушателя конецъ первой строчки текста „Ob sich's anliess, als wollt er nicht, so lass dich doch nicht schrecken“ (нотн. прилож. VII, 4), и наврядъ-ли кто-либо изъ творцовъ звука находилъ когда-нибудь болѣе глубокое выраженіе для мистическаго трепета, при мысли о смертномъ часѣ, чѣмъ тѣ три аккорда, которые содержатся въ нот. прил. VII, 5. Благодаря своей гармонизаціи Бахъ выдѣляетъ, напримѣръ, даже вопросительный знакъ въ одномъ изъ стиховъ пѣсни „Was schad't mir drum der Tod?“ Здѣсь послѣднее слово пріобрѣтаетъ какой-то особенный глубокий смыслъ (нот. прил. VII, 6). Въ этомъ хоралѣ мы также можемъ прослѣдить, какъ мастеръ часто присоединяетъ къ пѣнію одинъ или нѣсколько оркестровыхъ голосовъ, и углубляетъ, такимъ образомъ, эмоциональную выразительность своей музыки (ср. примѣненіе концертирующихъ голосовъ—двѣ валторны—въ „Der Herr ist mein getreuer Hirt“). Въ качествѣ примѣра, хорала, отличающагося, благодаря голосоведенію и гармоническому своему содержанію, особенной конкретностью музыкальнаго выраженія, мы укажемъ на стихъ духовной пѣсни „Soll's ja so sein“ (нот. прил. VII, 7). И что мотетобразная обработка выдѣляетъ еще болѣе рельефное поэтическое и религиозное содержаніе хорала показываетъ намъ хоръ „Nun lob mein Seel“ кантаты „Mit Fried und Freud“. Въ полифонически разработанныхъ хоралахъ съ самостоятельнымъ оркестромъ выразительная сила музыки еще повышается, и въ нихъ Бахъ достигаетъ высшей музыкальной убѣдительности и одухотворенности. Изъ многихъ примѣровъ я хочу указать лишь на вступительный хоръ кантаты „Mit Fried und Freud“, съ ея удивительнымъ звуковымъ изображеніемъ „душевнаго покоя“ или „der Tod ist mein Schlaf worden“.

Въ звуковой характеристикѣ слова, фразы, какого-либо опредѣленнаго момента текста большую роль играетъ инструментальный фонъ произведенія, заключающійся въ аккомпаниментѣ и партіи оркестра. У Баха оркестровые инструменты только въ рѣдкихъ случаяхъ находятся въ подчиненіи у человѣческаго голоса, служа лишь гармоническимъ дополненіемъ къ пѣнію. Даже въ немногихъ аккордахъ органа, которые поддерживаютъ речитативъ, часто сказывается изобразительная тенденція (напр. „опасность“ нот. прил. VIII, 1): два аккорда символизируютъ „радость“ и „горе“ (2) или раскаяніе (кантата „Bereitet die Wege“ въ речитативѣ альты). Соединеніе разнородныхъ гармоній носитъ въ себѣ уже черты современнаго „импрессионизма“, и дѣло, конечно, не обходится безъ параллельныхъ квинтъ, которыя вызвали, въ свое время, крайнее неодобреніе издателя ¹⁾ (ср. соединеніе A-Moll и As-Dur при словѣ Jammertal, производящее—въ адажіо—очень глубокое впечатлѣніе, нот. прил. VIII, 3). Нѣкоторыя рискованныя модуляціи въ инструментахъ являются лишь иллюстраціями словъ текста (ср. „die Welt auch unser Fleisch und Blut, uns allezeit verführen tut“) (4); въ такомъ духѣ написанъ конецъ речитатива для альты въ кантатѣ „Christum wir sollen loben schon“ при словѣ „kehren“).

Во многихъ мѣстахъ интерпретація текста становится понятной лишь въ связи съ оркестромъ (напр. „Ich folge Jesu nach“). И несмотря на то, что Бахъ широко пользуется голосомъ для передачи изобразительныхъ моментовъ текста, онъ многое умѣетъ рисовать въ звукахъ лишь съ помощью оркестра. Такъ, напримѣръ, онъ поручаетъ тенору очень характерную декламацию при словахъ „смотрите, какъ падаетъ, какъ рушится“ и заставляетъ голосъ передавать звуки падающихъ тѣлъ (кантата „Ich hab' in Gottes Herz“), но когда дѣло идетъ о томъ, что „завѣса въ храмѣ разодралась на двое, сверху до низу“, потряслась земля, разсѣлись камни, о бурѣ, потокахъ ливня, молніи, громѣ и т. д., облакахъ дыма (ср. партію скрипки въ аріи для сопрано кантаты „Sehet, welch eine Liebe“, или о звуковыхъ впечатлѣніяхъ, какъ удары похороннаго колокола („Trauerode“, кантата „Liebster Gott“) и т. д., Бахъ пользуется оркестромъ, который одинъ лишь пригоденъ для большихъ звуковыхъ картинъ,

¹⁾ Какъ и многія другія мѣста въ сочиненіяхъ Баха. При этомъ онъ совершенно не замѣчаетъ, что Бахъ при первыхъ параллеляхъ ставитъ рр въ альтыхъ и такимъ образомъ еще болѣе выдѣляетъ ихъ. Господамъ профессорамъ не мѣшало бы, вообще провѣрить съ помощью звукотвореній Баха правильность своихъ узаконеній въ области гармоніи. Въ произведеніяхъ нашего мастера мы можемъ встрѣтить еще рядъ крайне „предо-судительныхъ“ оборотовъ, которые проходятъ незамѣченными, такъ какъ Бахъ поглощаетъ все наше вниманіе духовнымъ содержаніемъ своихъ композицій. И это обстоятельство можетъ послужить оправданіемъ для всѣхъ его „прегрѣшеній“ противъ чистоты стиля.

Нотное приложение VIII.

1.81, стр. 5.

weil die-ser Weg nichts als Ge-fahr

(Orgel)

NB

2.122, стр. 19.

Freu-dig-keit, so durch die Trüb-sal dringt.

Streich-Instrumente.

NB

3.91, стр. 13.

er kommt zu dir um dich vor sei-nen Thron durch

Streich-Instr.

Adagio.

die-ses Jam-mer-tal.

NB

4.101, стр. 25. Men., „Vater unser“

al-le-zeit ver-füh-ren tut!

NB

5.12, стр. 12.

Violinen.

Gesang: Ich fol-ge Chri-sto nach.

Ctbs

6.63, стр. 17. Тенорь.

Der Löw aus Davids Stamme ist er-schienen, sein

NB

Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt

NB

7.44, стр. 5. Хорь и оркест.

we-rauch töd- - - - - tet.

NB

чтобы создать основной фонъ настроений. Оркестръ изливается въ потокахъ слезъ („O, Mensch beweine“), какой мы въ современной музыкѣ встрѣчаемъ лишь у Вагнера, въ „Тангейзерѣ“; въ оркестрѣ, лютиѣ и органѣ расцвѣтають „небесныя цвѣты“ (Johannispassion), оркестръ выражаетъ ласку (кантата „Liebster Immanuel“), дрожить отъ вспышекъ „гнѣва“ Божьяго въ знаменитой интерлюдии кантаты „Herr, gehe nicht ins Gericht“, онъ дышетъ глубокимъ покоемъ въ кантатѣ „Ihesus poeiert“, онъ трогательно „проситъ“ въ кантатѣ „Brich dem Hungrigen“, онъ передаетъ могучій „призывъ совѣсти“, постепенно переходящій къ полному упокоенію (смѣна ритмовъ: шестнадцатые, тріоли восьмыхъ, восьмые, четверти—кантата „Herr, gehe nicht“), оркестръ даетъ рисунокъ и краски въ пасторальныхъ и идиллическихъ (кантата „Du Hirte Israel“, свѣтскія кантаты).

Замѣчательно, какъ часто Бахъ выдвигаетъ элементъ краски въ оркестрѣ, напримѣръ, когда, послѣ бурнаго возбужденнаго вступленія скрипокъ, голосъ на фонѣ спокойныхъ аккордовъ духовыхъ возвѣщаетъ „миръ“ (кантата „Halt im Gedächtnis“), и, согласно тексту, даже примѣняетъ сурдины („заглушен-

ными, слабыми голосами“ въ „Schwinget freudig“); или какъ онъ выдѣляетъ извѣстные основные элементы музыки (звуко-ряды, натуральные звуки) въ ритмически рельефномъ рисункѣ („Der Löwe aus Davids Stamm ist erschienen, sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt“—нот. прил. VIII, 6) тамъ, гдѣ ему приходится работать съ различно „окрашенной“ гаммой, изображать смятеніе (какъ въ аріи для баса кантаты „Wer weiss“), шумъ, замѣшательство (здѣсь Бахъ пользуется аккордовыми массами).

Гамма черезъ 3, и даже больше того, октавы въ оркестрѣ изображаетъ лѣстницу, по которой восходятъ на небо молящіяся, при чемъ хоръ поетъ „Дай мнѣ взойти“ (кантата „Nach dir, Herr“). Скорбный хроматическій чаконный басъ въ хорѣ „Jesu, der du meine Seele“ является для него лейтъ-мотивомъ. Повтореніе опредѣленныхъ звуковыхъ фигуръ, выражающихъ основное настроеніе (какъ, напримѣръ, въ хорѣ „Schwingt freudig euch empor“ первые фигуры триоль), придаютъ особенно рельефный характеръ его музыкѣ. „Гордый“ ритмъ оркестрового баса въ басовой аріи кантаты „Christ lag“ объясняется тѣмъ, что въ текстѣ встрѣчаются слова о праздничномъ настроеніи („Мы празднуемъ веселыя празднества“). Наконецъ, мы хотѣли бы указать, что многія глубокія гармоническія характеристики были возможны лишь благодаря сочетанію хора и оркестра. Насколько нашъ мастеръ опередилъ свое время и даже, во многихъ отношеніяхъ, ушелъ дальше современныхъ композиторовъ, показываетъ намъ примѣръ его звуковой интерпретаціи слова „убиваетъ“ (нотн. прил. VIII, 7). Приведемъ еще для сравненія „Weh“ въ альтовой аріи кантаты „Herr, dein Augen“. Характерной чертой его звукотворчества является то внезапное піаниссимо оркестра, къ которому прибѣгаетъ нашъ мастеръ, чтобы создать необходимое настроеніе, когда въ текстѣ встрѣчаются такіа многозначительныя слова, какъ „святыи“, „смертныи часть“.

И что такимъ образомъ изъ народной мелодіи, благодаря полифонической разработкѣ, задуманной въ духѣ конкретно описательнаго звуковаго истолкованія текста, изъ богатѣйшихъ красокъ и образовъ творческой фантазіи въ его инструментальной и вокальной музыкѣ создаются грандіозныя симфоническія картины доказываетъ кантата „Ach wie flüchtig“.

Церковныя кантаты Баха.

28.

Настоящей церковной музыкой, „урегулированной... во славу Господню“, лютеранскаго богослуженія была въ тѣ времена такъ

называемая кантата, Passion. Въ нихъ благотворнѣе всего проявились дѣйствительныя силы музыкальнаго прогресса. Традиціонныя мессы и т. д., даже реформированныя въ новомъ, „концертирующемъ“ стилѣ, постепенно стали терять свое прежнее значеніе. Мотетъ, овладѣвшій также и народной пѣснью, благодаря переработкѣ въ духѣ новаго стиля, перешелъ въ кантату.

Бахъ никогда не называетъ своихъ церковныхъ композицій кантатами. Иногда они носятъ названіе „концерта“¹⁾ или мотета. Діалоги и сольные кантаты мастера сравнительно ближе, чѣмъ другія его композиціи, подходятъ къ характеру кантатъ, зародившихся въ 17 вѣкѣ, столь далекихъ отъ Баховскихъ формъ. Еще у Матесона (1739) мы встрѣчаемъ опредѣленіе, что кантата есть комбинація аріи и речитатива, „и ея истая сущность не терпитъ того, чтобы ее смѣшивали съ хорами, хорами, фугами и т. д. и причисляли ее къ церковнымъ пьесамъ“. Несмотря на это, однѣ только кантаты Баха представляются намъ нынѣ высшимъ достиженіемъ духовной музыки и по богатству формы наиболѣе зрѣлымъ, прекраснымъ плодомъ тѣхъ концертирующихъ церковныхъ композицій, о которыхъ мы говорили выше.

Они являются, такъ сказать, „музыкой евангелія“, и ихъ зерно заключается въ пѣснопѣніяхъ на евангельскіе тексты, фигурировавшихъ въ 16 столѣтіи и позднѣе, въ видѣ церковной пѣсни. Съ развитіемъ новой музыки композиторы старались осуществить въ церкви, исходя изъ церковной пѣсни, свои новыя художественныя идеалы. Если библія, наряду съ античными преданіями о богахъ и герояхъ, служила источникомъ даже для оперныхъ текстовъ, то тѣмъ сильнѣе было ея вліяніе на развитіе новой церковной пѣсни. Въ то время, какъ кантаты сѣверныхъ мастеровъ, Тундера, Векмейстера, Букстегуде и тюрингенца Бема придерживаются еще піететно словъ священнаго писанія и Gesangbuch'a, въ произведеніяхъ средненѣмецкой школы, Гаммершмидта, I. Р. Але, Бригеля, духъ новизны проявился болѣе ярко, въ подборѣ мадригальныхъ текстовъ для музыки. Именно драматическія обработки библейскихъ сценъ въ произведеніяхъ Генриха Шюца, писавшаго подъ вліяніемъ такихъ мастеровъ, какъ Монтеверди и Джіовани Габріели, знаменуютъ собой значительную побѣду новаго искусства въ нѣмецкой церковной музыкѣ, совершенно независимую отъ Gesangbuch'a. Каково было отношеніе музыкальныхъ представителей семьи Баховъ къ этимъ новымъ теченіямъ въ музыкѣ, вопросъ еще совершенно неизслѣдованный. Относительно I. С. Баха мы знаемъ только, что онъ учился непосредственно у сѣверныхъ мастеровъ, зналъ очень немногія композиціи Шюца и никогда не былъ въ Италіи. И тѣмъ не менѣе, только Баху суждено было въ своихъ церковныхъ кантатахъ, ораторіяхъ и „Страстяхъ“ привести къ высшимъ художественнымъ синтезамъ все, что со-

¹⁾ У Баха мы встрѣчаемъ даже старинное обозначеніе „Concerto da chiesa“.

ставляло цѣль исканій его предшественниковъ. По этому вопросу мы имѣемъ рядъ очень цѣнныхъ специальныхъ работъ. Но мы также мало склонны раздѣлять энтузіазмъ ученыхъ изслѣдователей, по отношенію къ тѣмъ или инымъ стариннымъ мастерамъ, ими вновь открытымъ, изъ которыхъ чуть-ли не каждый является предтечей Баха, какъ признавать произведенія Монтеверде евангелиемъ современной музыкальной драмы. Вѣдь, въ исторіи музыки главное значеніе имѣютъ не „смутныя предчувствія“, а лишь реальныя завоеванія искусства. А такія реальныя завоеванія возможны лишь на почвѣ безконечнаго богатаго расцвѣта и роста музыкальных формъ. Только на ней могло возрости звукотворчество Рихарда Вагнера, исходившаго отъ идейнаго содержанія текста, соотвѣтственно съ которымъ онъ создавалъ свои формы музыкальнаго выраженія.

29.

Согласно содержанію текста мы можемъ раздѣлить кантаты на двѣ группы. *Первая* изъ нихъ заключаетъ въ себѣ небольшое количество произведеній Баха, написанныхъ исключительно на слова священнаго писанія и Gesangbuch'a, при чемъ текстъ ихъ по большей части былъ составленъ самимъ мастеромъ. Онѣ были сочинены имъ въ Арнштадтѣ (1704: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“), Мюльгаузенѣ (кантата, посвященная магистрату, „Gott ist mein König“, затѣмъ „Aus tiefer Not ruf ich, Herr, zu dir“), Веймарѣ („Der Herr denkt an uns“, „Nach dir, Herr, verlanget mich“, съ нѣсколькими стихами, прибавленными къ тексту и несомнѣнно принадлежащими самому Баху, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, Actus tragicus). Изъ этихъ юношескихъ произведеній мастера большинство утеряно. *Вторая* группа охватываетъ всѣ остальные кантаты. Бахъ обращается въ своемъ звукотворествѣ къ болѣе свободнымъ текстамъ кантатъ, которые сталъ писать для него секретарь консисторіи въ Веймарѣ, поэтъ Соломонъ Неймейстеръ, членъ „плодотворнаго сообщества“. Стихотворцы, сочинявшіе духовныя пѣсни, старались придавать своимъ „воскреснымъ поэтическимъ изліяніямъ“ церковный характеръ. Они присоединяли къ словамъ священнаго писанія и духовной пѣсни „галантную поэзію“ того времени, породившую мадригальныя формы.

Именно речитативъ и арія даютъ возможность проявиться индивидуальнымъ настроеніямъ молящихся, въ противоположность объективнымъ словамъ библіи и духовной пѣсни общины.

Съ середины 17 столѣтія речитативъ и арія проникли въ церковную музыку. Первый нашелъ свое выраженіе въ гармонически тяжеломъ, декламационно неподвижномъ характерѣ аріозо, вторая въ ариетѣ, расширенной и болѣе сложной формѣ строфической пѣсни (а также въ дуэтѣ, терцетѣ). Для перваго компо-

зиторы охотно пользовались словами священнаго писанія, въ строфическихъ же аріяхъ мы встрѣчаемъ простыя формы народной пѣсни. Впрочемъ, въ подобныхъ короткихъ аріяхъ примѣнялись также слова Библіи.

30.

Еще въ 1653 году богословъ, а впослѣдствіи и юристъ, Каспаръ Циглеръ, опираясь на авторитетъ своего тѣстя Генриха Шюца, рекомендовалъ музыкантамъ въ своей работѣ, подъ заглавіемъ „О мадригалахъ, т. е. о прекрасной и для музыки удобной манерѣ писать на нашемъ нѣмецкомъ языкѣ стихи по образцу италіанцевъ, со многими примѣрами“, обрабатывать такіе свободные поэтическіе тексты, „которые не могутъ подчиниться какому то ни было насилію, и гораздо болѣе стараются приблизиться къ простой рѣчи, чѣмъ къ поэмѣ“. И приблизительно около 1700 года теологъ Эрдманъ Неймейстеръ, который, будучи самъ поэтомъ, читалъ лекціи по поэтикѣ, прилагалъ всяческія усилія къ тому, чтобы ввести въ церковную музыку поэтическія формы, свойственныя эпери. Несмотря на горячую полемику онъ рѣшительно заявилъ, что кантата „ни чѣмъ не отличается отъ оперной композиціи, составленной изъ речитатива и аріи“. Аріи должны содержать аффектъ, или мораль. Можно также перемеживать аріи съ речитативами „и повторять въ аріи такъ называемое саро, т. е. начало ея въ концѣ съ одинаковымъ выраженіемъ, при чемъ музыка будетъ звучать очень мило“. Онъ выпустилъ въ свѣтъ, послѣ 1700 года, нѣсколько сборниковъ церковныхъ кантатъ на цѣлый годъ, которые и были переложены на музыку Ф. Кригеромъ, Телеманомъ и другими. Очень интересной чертой лютеранскаго богослуженія, освѣщающей отношеніе церковной кантаты къ проповѣди пастора, является то обстоятельство, что проповѣдникъ самъ создалъ въ церкви элементъ, съ которымъ ему впослѣдствіи было часто трудно конкурировать. Неймейстеръ, напр., писалъ: „Закончивъ свое воскресное служеніе, я часто пытаюсь передать наиболѣе благородныя мысли, высказанныя мною во время моей проповѣди, въ связной рѣчи, чтобы дать возможность отдохнуть моему утомленному тѣлу и почерпнуть изъ такихъ пріятныхъ благочестивыхъ размышленій новыя силы. Такимъ образомъ создавались у меня то оды, то поэтическія ораторіи и, наконецъ, кантаты“.

И если въ первое время у Неймейстера преобладаетъ стремленіе къ новизнѣ, то впослѣдствіи онъ постепенно находитъ необходимое художественное равновѣсіе и вновь отводитъ, наряду съ мадригальной поэзіей, почетное мѣсто словамъ Писанія.

Этотъ новый церковный стиль нашелъ противниковъ и въ средѣ „модернистовъ“ и среди „консерваторовъ“. Матесонъ возстаётъ противъ этихъ кантатъ, „которыя представляютъ собой пеструю смѣсь различныхъ манеръ письма“. Въ нихъ—характерное для кантаты носить на себѣ печать *мадригального* стиля, многоголосные же хоры относятся къ *мотетному*, аккомпаниментъ и интерлюдии (къ нимъ слѣдовало бы причислить и прелюдіи!) къ *инструментальному* стилю, наконецъ, хоралы къ *мелизматическому*“. Предшественникъ Баха, Кунау, старается дискредитировать передъ совѣтомъ „церковно-музыкальныя композиціи молодыхъ людей, которые имѣютъ очень малыя познанія относительно настоящаго церковнаго стиля“ и въ подтвержденіе своего мнѣнія говоритъ, „что вся ихъ музыка сбивается на кантатную манеру“. Бахъ, передъ вступленіемъ своимъ на должность, обязался прилагать всѣ старанія, чтобы сочинять только такую музыку, „которая не носила бы опернаго характера“. Однако, идея реформы всей церковной музыки носилась тогда въ воздухѣ, и противодѣйствіе ученыхъ богослововъ не могло остановить этихъ новыхъ теченій. Ортодоксальный поэтъ Неймейстеръ, имѣющій, въ качествѣ стихотворца, полное право на наше вниманіе, очень энергично критикуетъ художественныя воззрѣнія піэтистовъ, влюбленныхъ только въ свои пѣснопѣнія объ „агнцѣ Божіемъ“ и враждебно настроенныхъ по отношенію къ духовнымъ композиціямъ своихъ современниковъ (одинъ изъ піэтистовъ описываетъ, напримѣръ, въ 1732 году впечатлѣніе, произведенное на слушателей музыкой Страстей Господнихъ Баха съ ея скрипками, гобоями, фаготами и т. д. въ слѣдующихъ словахъ: „намъ всѣмъ эта музыка чрезвычайно не понравилась и мы по справедливости выражали наше неудовольствіе“). Въ пылу полемическаго увлеченія онъ даже дошелъ до того, что смѣшалъ въ одну кучу „папу и турокъ“ съ піэтистами, и въ одинъ изъ речитативовъ включилъ слѣдующее благочестивое пожеланіе:

„So lasst uns seinen Worten gläuben.	И въ нашей святости быть полнымъ
„Im Glauben heilig leben	„добрыхъ дѣлъ“
„Und in der Heiligkeit voll guter	Какъ истые благочестивые христіане.
Früchte stehn,	Будемъ же вѣровать въ его слова.
„Als rechte, fromme Christen	Жить блаженно въ вѣрѣ.
„Und nicht als Pietisten“.	А не какъ піэтисты.

Совершить такую революцію въ искусствѣ и освободить музыку отъ смѣшенія разнородныхъ стилей могъ только великій гений, а именно нашъ мастеръ, который въ началѣ второго десятилѣтія обратился къ новой „оперной“ кантатѣ, не измѣняя однако-жъ, нисколько своимъ художественнымъ идеаламъ. Въ концертирующемъ и мотетномъ стилѣ, въ своихъ аріяхъ речитативахъ, возросшихъ на почвѣ народной пѣсни, онъ на вѣчныя времена воспѣлъ хвалу Богу и своему народу.

Но не слѣдуетъ думать, что Бахъ рѣшительно во всемъ подчинялся своимъ либреттистамъ, писавшимъ тексты его кантатъ. Онъ выбиралъ себѣ изъ ихъ кантатъ только то, что нравилось ему самому, и не перелагалъ, подобно другимъ композиторамъ, цѣлые сборники кантатъ на весь годъ, написанные какимъ-либо однимъ поэтомъ. Особенное предпочтеніе онъ отдавалъ Соломону Франку. Наряду съ нимъ и Эрдманомъ Неймейстеромъ выступаютъ Гунольдъ, Гельбигъ ученица Готшеда, Маріанна Циглеръ и другіе стихотворцы. Кромѣ нихъ, нашъ мастеръ, такъ сказать, воспиталъ себѣ послушнаго либреттиста, въ лицѣ Пикандра. Онъ оставлялъ себѣ всегда, повидимому, право, въ случаѣ необходимости, вносить измѣненія, добавленія, исправлять и сокращать выбранный текстъ.

Изъ его кантатъ въ новомъ стилѣ до насъ дошла большая группа приблизительно въ 180 номеровъ. Бахъ писалъ ихъ во время послѣднихъ годовъ своего пребыванія въ Веймарѣ, въ Кетенѣ и, главнымъ образомъ, въ Лейпцигѣ.

Мы считаемъ раньше всего необходимымъ установить, что стиль Баха проходить въ этой большой группѣ кантатъ цѣлый рядъ измѣненій и возвращается отъ увлеченія мадригальными текстами къ разработкѣ народныхъ церковныхъ пѣсенъ, коренящихся въ общинномъ сознаніи. Въ лейпцигскій періодъ, напримѣръ, нашъ мастеръ включаетъ ихъ въ свои композиціи цѣликомъ или же обрабатываетъ отдѣльныя строфы въ кантатномъ стилѣ. Далѣе мы увидимъ, какъ Бахъ передаетъ даже самыя интимныя, субъективныя настроенія въ своихъ *сольныхъ* кантатахъ, и въ нашемъ разсмотрѣніи отдѣльныхъ видовъ кантатъ и ихъ развитія мы постараемся нарисовать точную картину огромнаго разнообразія музыкальных формъ, созданныхъ имъ, чтобы получить, такимъ образомъ, болѣе содержательное представленіе о конечныхъ цѣляхъ его художественнаго творчества, чѣмъ можетъ дать намъ общее раздѣленіе его жизненнаго пути на періоды. Правда, мы не имѣемъ возможности иллюстрировать наше разсмотрѣніе творчества I. С. Баха при помощи „анализовъ“ (представляющихъ собой, впрочемъ, въ большинствѣ случаевъ только прекраснодушную болтовню, или, чаще всего, педантичную музыкальную дидактику), но мы и безъ того сможемъ изучить основныя черты и духовныя особенности Баховскаго стиля. Итакъ, раньше всего, убѣдительная по своей риторикѣ, проникнутая глубокимъ лиризмомъ, драматически безконечно выразительная музыка мастера кристаллизуется вокругъ одной центральной точки, являющейся выраженіемъ жизни и самой творческой жизни, вокругъ церковной пѣсни. И не только потому, что это пѣснопѣніе есть символическій носитель идеи, выраженной въ первоначальной концепціи текста, или потому, что въ художе-

ственной формѣ оно является краеугольнымъ камнемъ церковной музыки, и не потому, что она играетъ у Баха, какъ у старинныхъ композиторовъ, роль *cantus firmus*, а благодаря чисто симфонической обработкѣ, которую придаетъ ей нашъ мастеръ въ своихъ произведеніяхъ.

Все это само собой понятно! Развѣ могла бы церковная пѣснь являться источникомъ живыхъ вдохновеній въ современномъ смыслѣ слова, если-бъ она попрежнему оставалась совершенно застывшей массой.

33.

Человѣчскій голосъ и тембры оркестровыхъ инструментовъ соединяются у Баха въ одно художественное цѣлое, при чемъ мастеръ часто переходитъ демаркаціонную линію, отдѣляющую ихъ, въ нашемъ представленіи, другъ отъ друга. Голосъ колоруетъ и фигурируетъ мелодію, подобно инструменту, и довольно часто хоръ передаетъ изобразительные моменты текста, въ то время, какъ въ оркестрѣ проходитъ *cantus firmus*. Въ общемъ же оркестръ „иллюстрируетъ“ тѣ поэтическія идеи или явленія, которыя намѣчены въ словахъ текста.

И только изрѣдка оркестръ играетъ лишь вспомогательную, аккомпанирующую роль. Оба элемента звукового цѣлага неразрывно связаны другъ съ другомъ.

Такая слѣянность голоса и оркестра возможна лишь при законченной техникѣ вокальнаго и инструментальнаго звукового аппарата. Въ области примѣненія концертирующихъ инструментовъ (въ духѣ благороднѣйшей виртуозности) Бахъ еще до сихъ поръ не превзойденъ современными духовными композиторами, мы еще далеко не дошли до такого умѣнія въ пользованіи валторной и трубой, какое проявляетъ онъ, и многія детали Баховскихъ партитуръ, на примѣръ, длинная трель гобоя въ басовой аріи кантаты „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, еще понынѣ представляютъ серіозныя затрудненія для исполнителей.

Хоровая и сольная вокальная партія требуютъ чрезвычайно искусныхъ пѣвцовъ. Въ заключительномъ хорѣ кантаты „O ewiges Feuer“ Бахъ, съ первыхъ же тактовъ, полныхъ огненного вдохновенія, заставляетъ сопрано пройти весь свойственный ему нормально діапазонъ (d¹—a²), предѣлы котораго нашъ мастеръ значительно расширяетъ, подобно наиболѣе смѣлымъ композиторамъ послѣдующаго времени. Въ хоровомъ басу мы находимъ большое С („Aus der Tiefe“) и вмѣстѣ съ нимъ высокое f^{is}¹ (H-moll'ная месса). Тамъ, гдѣ этого требуетъ логическое развитіе текста Бахъ пишетъ теноръ ниже баса и альтъ ниже тенора. Очень часто онъ ведетъ теноръ на ту же высоту, на которой движется, надъ альтомъ, сопрано, а иногда теноръ забирается даже еще выше, чѣмъ сопрано (какъ въ первомъ хорѣ кантаты „Ich elender Mensch“). И какъ разъ въ томъ же мѣстѣ

альтъ не только спускается въ глубины баса, но даже написанъ ниже его. Что хоровые голоса пользуются всѣми хроматическими звуками и часто совершаютъ самые рискованные скачки такъ же общеизвѣстно, какъ то, что Баховская ритмика самая богатая во всей исторіи музыки, и по сравненію съ ней всѣ остальные мастера, даже Бетховенъ кажутся намъ менѣе изобрѣтательными въ этомъ отношеніи. Особенно яснымъ становится все то, о чемъ мы только что говорили, при внимательномъ разсмотрѣніи вокальныхъ соло въ произведеніяхъ Баха, знакомясь съ которыми всякій разъ невольно спрашиваешь себя: Да кто же могъ пѣть такую партію? Какой бась обладаетъ объемомъ выше двухъ октавъ, чего требуетъ Бахъ, на примѣръ, въ аріи „Stürze zu Boden“ (кантата „Erhalte uns, Herr“) ¹⁾? Несмотря на то, что его сольная вокальная вещь совершенно чужды безцѣльной игрѣ звуками или виртуознымъ пустякамъ, Бахъ, тѣмъ не менѣе, считаетъ иногда необходимымъ пользоваться средствами музыкальнаго выраженія, которыя доступны лишь виртуозной техникѣ. И само собой разумѣется, что его сольное пѣніе еще въ большей степени, чѣмъ хоры разукрашены виртуозными деталями бравурнаго характера, и мы встрѣчаемъ въ одномъ соло даже пышную трель въ терціяхъ тамъ, гдѣ текстъ требуетъ такого рода пышной звучности (въ дуэтѣ тенора и баса кантаты „Wir müssen durch viel Trübsal“ на словѣ „радуясь“), а колоссальная бравурная арія для баса „Wohl dem, der sich auf sein Gott“ содержитъ въ концѣ каденцію довольно крупныхъ размѣровъ. Во многихъ учебныхъ планахъ школы того времени необходимой для такого виртуознаго пѣнія технической подготовкѣ удѣляется много вниманія, и въ Rotenburgische Schulordnung мы читаемъ на примѣръ: „раньше всего слѣдуетъ научить нашихъ молодыхъ мальчиковъ красиво исполнять трели“. Но мы не должны, на основаніи клавирауссуга, дѣлать предположенія, что нашъ мастеръ, подобно маэстро Верди, въ его популярныхъ аріяхъ, иллюстрируетъ смерть съ помощью совершенно недопустимыхъ виртуозныхъ пріемовъ. Та „трель“, которую мы встрѣчаемъ въ клавирауссугѣ сицилианы-аріи альтовой кантаты „Gott soll allein“, обозначаетъ, на самомъ дѣлѣ, лишь, что мастеръ желаетъ, чтобы пѣвецъ въ данномъ мѣстѣ сдѣлалъ вибрато (такъ же какъ и въ хоровомъ басѣ кантаты „Erfreuet euch“ при словѣ „печалиться“). Зато въ другой послѣдующей за ней кантатѣ для альты „Vernügte Ruh“ Бахъ, при словѣ „дерзко смѣется“, во второй аріи предписываетъ длинную „дерзкую“ трель. Во всякомъ случаѣ нашъ мастеръ не былъ однимъ изъ тѣхъ сдержанныхъ, ограниченныхъ композиторовъ, о которыхъ говоритъ очень остроумно Вагнеръ. Онъ не былъ пер-

¹⁾ Повидимому Бахъ часто приспособлялъ музыку къ голосовымъ средствамъ своихъ солистовъ: такъ на примѣръ онъ въ первой басовой аріи кантаты „Hochsterwünschtes Freudentest“ примѣняетъ въ видѣ включения, высокое g¹.

ковнымъ церемоніймейстеромъ, строгимъ хранителемъ всѣхъ конвенансовъ, а живымъ художникомъ, умѣющимъ пользоваться всѣми средствами выраженія, доступными его искусству.

34.

Оркестру отведены исключительно разныя прелюдіи и интерлюдіи, которыя, въ кантатахъ играютъ большую роль, чѣмъ въ монументальныхъ церковныхъ композиціяхъ.

Въ кантатахъ вступительными частями служатъ традиціонныя сонаты, въ старинномъ смыслѣ этого слова. Онѣ нерѣдко состоятъ лишь изъ нѣсколькихъ тактовъ, отличающихся богатствомъ гармоній, и по краскамъ своимъ и характеру какъ бы вводятъ насъ въ основное настроеніе самой кантаты (ср. пасхальную кантату „Denn Du wirst meine Seele“, гдѣ въ адажіо торжественные аккорды струнныхъ, а въ примыкающемъ къ нему аллегро гордые фанфары трубъ дважды возвѣщаютъ намъ о воскресшемъ Побѣдителя, или actus tragicus, гдѣ въ довольно длинной, но все же озаглавленной сонатиной, вступительной части нѣжно трепетныя гамбы и мягкія флейты передаютъ глубокіе вздохи умирающаго).

Предпосылая кантатѣ, въ качествѣ вступительной части, симфонію Бахъ придерживается еще традицій прежней эпохи. Вступление къ кантатѣ „Christ lag in Todesbanden“ носитъ даже совершенно архаическій характеръ, и ея симфонія, подобно сонатѣ, состоитъ изъ ряда богатѣйшихъ гармоній, оживляемыхъ лишь благодаря веденію голосовъ. Этотъ оживляющій элементъ проявляется также и въ старыхъ симфоніяхъ (напр. „Ich hatte viel Bekümmernis“), въ видѣ концертирующихъ сольных инструментовъ.

Новая форма „симфоніи“ овладѣла концертомъ и его элементами. Кантата „Am Abend aber“ имѣетъ большое вступление для струнныхъ, гобоя, фагота и Continuo, которое вводитъ въ концертъ и трехчастную арію. Но мастеръ, часто безсознательно, примѣняетъ для обозначенія вступления старое имя „соната“ (напр., въ кантатѣ „Der Himmel lacht“, напротивъ того, названіе „симфонія“ мы встрѣчаемъ въ кантатѣ „Gleichwie der Regen“). Затѣмъ мы наблюдаемъ, что мастеръ нерѣдко пользуется цѣликомъ частями изъ своихъ концертовъ (напр. бранденбургскихъ), въ качествѣ „вступительной музыки“, „симфоній“ для кантатъ (напр. „Falsche Welt“). Правда, иногда онъ видоизмѣняетъ и дополняетъ ихъ, какъ на примѣрѣ въ кантатѣ „Ich liebe den Höchsten“, гдѣ къ третьей части бранденбургскаго концерта прибавлены еще двѣ валторны и три гобоя.

Его клавирные концерты преобразуются здѣсь въ органные. Какая глубоко интимная близость существуетъ между музыкальными идеями „духовныхъ“ и „свѣтскихъ“ композицій ма-

стера показываетъ намъ его кантата „Wir müssen durch viel Trübsal“. Первая, вступительная, часть заимствована изъ D-moll'наго клавирнаго концерта, а вторая часть, вступительный хоръ кантаты, „перенесена“ во вторую часть клавирнаго концерта (оркестръ), и благодаря ей вся эта глубокая композиція приобретаетъ свое значительное идейное содержаніе.

35.

Какая музыкальная близость объединяетъ вступительную музыку и хоръ въ кантатѣ показываетъ намъ „Ratswahlkantate“ (1723). Здѣсь оркестръ и хоръ чередуются во французской увертюрѣ. Помпезное Grave, содержащее четыре трубы и литавры названо симфоніей, и, по очень удачному сравненію Гете, мы видимъ, какъ цѣлое общество элегантныхъ, разряженныхъ кавалеровъ „сходятъ медленно по лѣстницѣ“; въ аллегро вступаетъ хоръ, повтореніе же Grave вновь поручено оркестру, и служить „эпилогомъ“ всей композиціи. Тоже самое мы имѣемъ въ симфоніи кантаты „Unser Mund sei voll Lachens“.

Впрочемъ, Бахъ пользуется также и французской увертюрой, въ качествѣ вступительной музыки къ своимъ кантатамъ. Кантата „Tritt auf die Glaubensbahn“ отрывается утонченно изящно инструментомъ „Concerto“, который состоитъ изъ адажіо и аллегро, т. е. представляетъ собой сокращенную французскую увертюру. Но короткое адажіо носитъ въ данномъ случаѣ, однако-жъ, совершенно иной, сходный со старинными формами характеръ. Состоящее изъ адажіо и vivace вступление ко второй части кантаты переноситъ интимную камерную музыку въ церковь. Въ кантатѣ „Gott fähret auf“ хоръ врывается въ аллегро французской увертюры, начатое уже оркестромъ.

Какое глубокое настроеніе способна создать Баховская симфонія, показываетъ симфонія второй части рождественской ораторіи.—Только въ одномъ случаѣ церковная пѣснь входитъ, какъ составной элементъ въ симфонію. Мы говоримъ о вступленіи ко второй части кантаты „Die Elenden sollen essen“, которая исполняется послѣ проповѣди. Первая часть этой кантаты заканчивается хораломъ „Was Gott tut“. Дабы установить внутреннюю связь между обѣими частями и напомнить прихожанамъ о первой части „музыкальной проповѣди“, Бахъ придаетъ своей „симфоніи“ характеръ хоральной фантазіи.

Какую самостоятельную и важную роль играетъ оркестръ также и въ вокальных частяхъ кантаты показываютъ намъ такъ называемые ритурнели, часто носящія характеръ законченныхъ музыкальных номеровъ. И тѣ музыкальныя идеи, которыя вносятъ хоръ въ звуковой потокъ оркестра, намѣчаются часто уже во вступительной части. Мы можемъ, кромѣ того, установить, что оркестръ разрабатываетъ разныя мелодіи въ пре-

люди и интерлюдии. Въ кантатѣ „Herr Jesus Christ, wahr Mensch“ вступление и интерлюдии содержатъ указаніе на „Christus, Du Lamm Gottes“.

36.

Въ вокальныхъ соло (аріяхъ и т. д.) инструменты имѣютъ такое же интенсивное вліяніе на разработку мотивовъ, какъ человѣческой голосъ и вносятъ въ нее много оригинальнаго, новаго. Мы оставляемъ въ сторонѣ тѣ случаи, когда церковная пѣснь подвергается инструментальной обработкѣ и арія, такимъ образомъ, получаетъ внутреннюю силу, музыкальную устойчивость („Letzte Stunde“ въ кантатѣ „Der Himmel lacht“) и укажемъ лишь на многочисленныя звуковыя картины, встрѣчающіяся въ композиціяхъ Баха. Но случается, однако-жъ, что вокальная партія находится въ полной зависимости отъ инструментальной. Въ кантатѣ „Du sollst Gott, deinen Herrn“ (арія для альты) труба играетъ мелодію, которую повторяетъ за ней голосъ, а затѣмъ дальше концертируетъ труба¹⁾. Многія аріи и дуэты сопровождаются концертирующимъ инструментальнымъ голосомъ („Erbarme dich“ въ Matthäus Passion), такъ что ихъ, въ сущности говоря, слѣдовало бы назвать дуэтами или терцетами. Въ речитативахъ мы тоже часто наблюдаемъ такую же самостоятельность оркестра, такъ что словоупотребляющій голосъ представляется намъ лишь истолкователемъ инструментальной музыки. Это относится не только къ звукокартинамъ (особенно въ цѣломъ рядѣ свѣтскихъ кантатъ), а также и къ изображенію душевныхъ переживаній. Такъ, напримѣръ, басовый речитативъ въ Ratswahlkantate (1723) „So herrlich stehst du“ прерывается и заканчивается фанфарой четырехъ трубъ и литавръ. Аріозно-речитативныя вступительныя слова въ Matthäuspassion являются, такъ сказать, живымъ побѣгомъ, выросшимъ изъ оркестроваго ствола. Если, съ одной стороны, въ этихъ речитативахъ и, близкихъ къ нимъ, Ariosi оркестръ въ своей безконечной мелодіи, любовно и ласково окружающей голосъ, напоминаетъ музыкальныя драмы Рихарда Вагнера, то съ другой многія страницы Баховскихъ партитуръ показываютъ намъ насколько сильна была связь его творчества съ искусствомъ прежней эпохи, въ которой „musica nuova“ постепенно выкристаллизовалась изъ стараго мотета, примѣнявшаго инструменты совершенно такъ-же, какъ человѣческіе голоса. Припомнимъ речитативъ (аріозный) для баса „Verdoppelt euch demnach“ кантаты „Christen ätzet“. Онъ строго восьмиголосенъ; правда, семь инструментальныхъ голосовъ отступаютъ на задній планъ, по сравненію съ вокальной партіей.

Значеніе инструментальнаго аппарата для Баховской церков-

¹⁾ Такого рода композицію мой глубокоуважаемый учитель Рейнбергеръ (Мюнхенъ) называлъ однажды „чистѣйшей садовой музыкой“.

ной музыки далеко не достаточно оцѣнено и не разрабатывается еще съ такой любовью, чуткостью и вниманіемъ, какъ вокальныя части его композицій. При исполненіи его произведеній современные дирижеры безъ всякихъ колебаній рѣшаются замѣнять его мужскіе и дѣтскіе хоры концертнымъ смѣшаннымъ хоромъ, но въ вопросѣ о Баховскомъ оркестрѣ наши музыканты въ большинствѣ своемъ не могутъ отдѣлаться отъ чисто антикварной точки зрѣнія. Въ лучшемъ случаѣ всю глубину Баховскаго звуковаго выраженія они стараются извлечь изъ совершенно недостаточнаго и неподходящаго къ его массивнымъ хорамъ, генделевскаго италіанскаго оркестроваго аппарата, и только изрѣдка дирижеръ позволяетъ себѣ примѣнить тотъ или иной забытый „старомодный“ инструментъ.

37.

Центромъ Баховской инструментальной музыки является въ его церковныхъ композиціяхъ органъ, а въ произведеніяхъ, написанныхъ „на италіанскій манеръ“, или въ свѣтской музыкѣ—клавиръ, который, въ видѣ „генераль-баса“, „Continuo“ заключаетъ въ себѣ гармоническое содержаніе пьесы.

Къ очень богатому составу струнныхъ, какъ онъ примѣняется и въ современной музыкѣ, Бахъ присоединяетъ еще скрипки и виолончели, разнаго калибра („piccoli“ и т. д.) и строя, различныя контрабасы, гамбы, виолы (Taille, Violetta и т. д.); и, кромѣ того, часто дѣлитъ скрипки, виолы, гамбы (I, II, какъ у скрипокъ, и даже III). Деревянные духовые представлены въ видѣ двухъ модификацій флейты (а бес=фл. съ наконечникомъ, travers=современная флейта), разныхъ строевъ, а также и флейты-пикколо; гобои у Баха—трехъ родовъ: обыкновенный, Oboe da caccia, Oboe d'amore (который теперь вновь ввелъ въ оркестръ Рихардъ Штраусъ), наконецъ фаготъ. Посредствующимъ звеномъ между деревомъ и мѣдью въ его оркестрѣ служатъ цинки, корнетъ, литуусъ. Мѣдные духовые—трубы (da tirarsi=выдвижныя трубы), валторны (различной величины и конструкціи), тромбоны (дискантовые, альтовые, теноровые и басовые). Ко всему этому составу присоединяются еще литавры и лютия.

Мы видимъ, что Баховскій оркестръ отличался большимъ богатствомъ и разнообразіемъ, и инструментовка его нигдѣ не носила шаблоннаго характера. Онъ гораздо своеобразнѣе пользовался составными инструментальными красками, чѣмъ италіанскіе оперные композиторы того времени. Деревянные духовые только рѣдко играютъ у него роль рипиенныхъ инструментовъ (предназначенныхъ для поддержки струнныхъ), и лишь въ наше время Рихардъ Вагнеръ сталъ, вновь, подобно Баху, примѣнять ихъ по три (гобои, трубы, а также и флейты), какъ трезвучіе.

Бахъ, на примѣръ, совершенно не нуждается въ трубахъ,

когда желаетъ примѣнить литавры; онъ иногда, втеченіе цѣлой кантаты обходится совсѣмъ безъ скрипокъ и „музицируетъ“ только на альтѣхъ. Иногда большой хоръ сопровождается у него цѣликомъ мѣдными инструментами (кантата „O Jesu Christ, mein Lebenslicht“, въ которой, по моему мнѣнію, Бахъ пользуется двумя „литуусъ“ и „деревянными цинками“, какъ и корнетами въ другихъ партитурахъ, въ качествѣ своего рода „трубъ съ вентилями“). Въ другой кантатѣ онъ примѣняетъ исключительно скрипку соло и фаготъ, въ иныхъ—струнные и трубу и т. д. Даже „виртуозные эффекты“ ему не чужды. Такъ, въ кантатѣ „Ich freue mich“ нашъ мастеръ, при словахъ „какіе чудные звуки доносятся“, производитъ нужное ему звуковое впечатлѣніе быстрой смѣной пустыхъ и закрытыхъ звуковъ е, а, d на скрипкѣ. Въ другомъ мѣстѣ органъ замѣняетъ высокіе деревянные духовые („Willkommen will ich sagen“ въ кантатѣ „Weg weiss wie nahe“). Очень интересна его группировка оркестровыхъ инструментовъ въ партитурѣ „Gott ist mein König“ 1708, на которую мы указали ужъ въ первой части настоящей книги. Къ „облигатнымъ“, часто концертирующимъ инструментамъ присоединяется еще, въ качествѣ гармонически дополняющаго элемента, органъ.

Даже самая богатая музыкальная фантазія не можетъ дать намъ представленія, что могъ бы сдѣлать этотъ художникъ органной краски „par excellence“ изъ оркестра, если-бъ въ его распоряженіи было бы не 6 или 7 несчастныхъ городскихъ музыкантовъ, виртуозное искусство и музыкальную разносторонность которыхъ онъ, повидимому, использовалъ до предѣловъ невозможнаго. И все же—какое безконечное разнообразіе сочетаній раскрываетъ передъ нами таблица кантатъ, въ которой мы приводимъ составъ оркестра для каждой отдѣльной изъ нихъ.

Музыкальныя формы въ церковныхъ композиціяхъ Баха.

38.

Формы церковной и свѣтской вокальной музыки нашего мастера, заключающіяся въ его кантатахъ, ораторіяхъ, „Страстяхъ“, отличаются необычайнымъ разнообразіемъ и богатствомъ. Въ простыхъ основныхъ элементахъ пѣсни и танца Бахъ выявляетъ грандіозныя, могучія, звуковыя идеи. Его стиль, выкристаллизовавшійся изъ традиціонныхъ контрапунктическихъ формъ фигурации, канона, фуги, одухотворяетъ простое пѣніе, и его невѣ-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „O Jesu Christ“.

роютное полифонное мастерство создаетъ изъ простыхъ музыкальныхъ кирпичей величественный готическій соборъ. Всѣ завоёванія музыкальной драмы служатъ ему художественными средствами для „урегулированной во славу Божию“ церковной музыки. Человѣческій голосъ и инструменты сливаются въ его звуководворчества въ одно цѣлое, оплодотворяя взаимно другъ друга.

Изъ старыхъ и новыхъ звуковыхъ формъ, изъ мотетовъ и „мадригальной“ музыки, изъ старо-полифоннаго искусства и простаго народнаго пѣнія Бахъ синтезируетъ свой стиль, который вовсе не исчезъ вмѣстѣ съ нимъ, а, напротивъ того, втеченіе цѣлаго столѣтія, да еще и понынѣ, оказываетъ эстетически просвѣтляющее и плодотворное вліяніе на композиторовъ послѣдующихъ эпохъ.

39.

Хоръ играетъ въ композиціяхъ Баха очень важную, во всѣхъ отношеніяхъ выдающуюся роль. Въ видѣ хора онъ является выразителемъ идеи религіознаго единенія общины, которая не представляетъ собой у Баха недифференцированной массы, а есть молитвенное собраніе отдѣльныхъ мыслящихъ и чувствующихъ индивидуумовъ. Отсюда та самостоятельность и одухотворенность каждаго отдѣльнаго голоса, какими отличаются Баховскіе хоры. Если при первомъ знакомствѣ съ хораломъ намъ можетъ показаться, что въ кантатахъ и Страстяхъ онъ замѣняетъ собой лишь возгласы „да“, „аминь“, произносимые общиной, то при болѣе внимательномъ изученіи мы скоро замѣчаемъ, какое глубокое „лирическое“ содержаніе кроется въ Баховскихъ хоралахъ, которые въ отдѣльныхъ сценахъ приобрѣтаютъ даже чисто драматическую выразительность. Среди горестныхъ возгласовъ и плача, во вступительномъ хорѣ Matthäus Passion, Бахъ рисуетъ картину Голговы, въ церковной пѣснѣ мальчиковъ. И на вопросъ, „Кто Тотъ, что поразилъ тебя“, хораль въ драматическомъ движеніи отвѣчаетъ „Я—Тотъ“. По сравненію со „Страстями“ кантаты носятъ болѣе лирической, созерцательный характеръ. Обыкновенно онѣ заканчиваются хораломъ, а если раздѣляются на двѣ части, то каждая изъ нихъ имѣетъ хоральное заключеніе. Иногда въ нихъ содержится даже цѣлый рядъ хораловъ. Одна кантата („Christus, der ist mein Leben“) представляетъ собой нѣчто, вродѣ Quodlibet'a на похоронныя пѣснопѣнія и содержитъ въ себѣ четыре хора. Въ кантатѣ „So du mit deinem Munde“ вмѣсто вступительнаго хора имѣется четырехголосный хораль „Schau lieber Gott“. Пѣніе сопровождается всѣми инструментами, содержащимися въ партитурѣ кантаты. Но, кромѣ того, они играютъ еще и самостоятельную роль, такъ что мы можемъ заключительный хораль кантаты „Wachet, betet“ назвать семиголоснымъ. Часто

мы также встречаем и одноголосные хоралы, сопровождаемые фигурированными оркестровыми голосами, съ постлюдиями, прелюдиями и интерлюдиями („Ich bitte dich“ для сопранного хора, въ кантатѣ „Wo gehest du hin“ или „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ для унисонного хора въ октавахъ—кантата „Eine feste Burg“).

Что подобные одноголосные хоралы пѣлись всегда Tutti (у Баха оно состояло изъ трехъ пѣвцовъ), доказываетъ нерѣдко встречающееся у него заглавіе „арія съ хораломъ“ („Ich folge dir nach“ и „Welt ade“, въ кантатѣ „Der Friede sei mit Dir“), вмѣсто названія дуэтъ, которое мы тоже неоднократно встречаемъ въ аналогичныхъ случаяхъ (кантата „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ II, гдѣ во вступленіи и заключеніи сопранъ сопровождаетъ басовую арію пѣніемъ простого хорала). Насколько такого рода хоралы углубляютъ музыкальныя субъективныя настроенія показываетъ „дуэтъ“ „So du willst“ въ кантатѣ „Aus der Tiefe“. Его основа—церковная пѣснь „Erbarm dich mein“, въ связи съ дуэтомъ находится стихъ псалма, который поетъ басъ, а также фигурація гобоя и мелодическій инструментальный басъ—такъ что, въ сущности говоря, мы получаемъ квартетъ, въ высшемъ полифонномъ смыслѣ слова.

40.

Если въ кантатѣ—мы говоримъ, само собой разумѣется не о *хоральной* кантатѣ—вступленіемъ служить хораль, то это по большей части фигурированный въ *оркестрѣ* и разработанный по отдѣльнымъ строфамъ хораль (кантата Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ или „Allein zu dir“), который, впрочемъ, можетъ появиться и въ дальнѣйшемъ ходѣ музыкальнаго развитія кантаты („Nun danket alle Gott“ въ кантатѣ „Gott der Herr“), а также и въ концѣ ея („Аллилуйя“ въ кантатѣ „Es ist je gewisslich wahr“), или же это хораль, фигурированный въ *оркестрѣ* и *хорѣ* на различные лады (кантата „Ach, wie flüchtig“ или „Wie schön leuchtet“ или „Nun komm der Heiden Heiland“ II), тоже часто встречающийся въ видѣ заключенія. Мелодію обыкновенно поетъ *сопрано*, но въ исключительныхъ случаяхъ также и другой голосъ (напр. басъ въ кантатѣ „Ach, Herr mich armen Sünder“ или по старинной манерѣ теноръ въ „Christ, unser Herr“ или же, наконецъ, смѣняющіе другъ друга разные голоса, напр. въ „Meine Seele erhebt“—сопрано и альтъ). При этомъ самый мотивъ фигураций часто заимствованъ изъ хорала (напр. „Mach's mit mir, Gott“). Всѣ эти методы письма встречаются въ своеобразныхъ смѣшеніяхъ, напр. въ кантатѣ „Nun komm, der Heiden Heiland“ I, гдѣ обработка хорала слита съ формой *французской увертюры*: въ *Maestoso* ($\frac{4}{4}$) первая строфа хорала исполняется послѣдовательно каждымъ голосомъ отдѣльно, вторая же поется четы-

рехголосно, при чемъ хоръ сопровождается фигураціями въ оркестрѣ; въ *Vivace* $\frac{3}{4}$ мелодія растворяется въ различныхъ звуковыхъ фигурахъ (колорирруется) и подвергается, такимъ образомъ, свободной и широкой разработкѣ во всѣхъ голосахъ; послѣдняя строфа вновь выступаетъ въ простомъ четырехголосномъ сложеніи—*Maestoso* $\frac{4}{4}$.

Вмѣсто фигурированного хорала мы въ началѣ часто встречаемъ также и хораль-мотетъ, въ которомъ отдѣльныя строфы церковной пѣсни разработаны въ фигурированномъ стилѣ. Инструменты идутъ вмѣстѣ съ голосомъ, только *Continuo* дополняетъ ихъ гармонически и мѣстами замѣняетъ паузирующій басъ (кантата „Ach Gott vom Himmel“, „Aus tiefer Not“). Въ дальнѣйшемъ же развитіи постепенно выдѣляется старинная „хоральная fuga“, которой Бахъ придаетъ совершенно новую изобразительную прелесть („Nun lob, mein Seel“ въ „Gottlob nun geht“).

Въ этихъ хоралахъ и хоральныхъ обработкахъ много драматическаго движенія. Такъ, въ кантатѣ „Lobet Gott in seinen Reichen“, послѣ повѣствованія о вознесеніи Христова, интонируется, въ очень глубокихъ звуковыхъ регистрахъ, хораль „Nun lieget alles unter dir“ или во вступленіи къ „Nun komm, der Heiden Heiland“ II, первая хоральная строфа проводится сначала въ широкомъ ритмѣ оркестроваго баса, потомъ ускоряется въ гобояхъ и наконецъ переходитъ въ быстрое движеніе восьмыхъ, и весь хоръ, охваченный религіознымъ экстазомъ, взываетъ къ Христу. Мы обращаемъ вниманіе читателя на драматическую выразительность трехъ нижнихъ голосовъ въ заключительной строфѣ „O Tag“ хорала ораторіи на вознесеніе Христово. Поскольку же этотъ хораль представляетъ собой лейт-мотивъ, проходящій черезъ всю кантату, мы рассмотримъ въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи.

41.

Названіе хораль-мотетъ само по себѣ уже указываетъ на то, что Бахъ перенесъ, въ своихъ кантатахъ, мотетный стиль на хоры. Подъ влияніемъ „концертирующей“ вокальной музыки мотетный стиль еще въ 17 столѣтіи сильно видоизмѣнился, но все же мы въ Баховскихъ кантатахъ можемъ найти цѣлыя страницы, написанныя въ прежнемъ „объективномъ“ мотетномъ характерѣ. Это его фигурированные хоры („Sehet welch eine Liebe“ или „Wer Dank opfert“, „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“).

Нѣкоторые „старомодные“, на нашъ взглядъ, приемы въ обработкѣ текста у Баха, могутъ быть объяснены именно подражаніемъ мотетнымъ композиціямъ прежней эпохи (напр. нѣсколько разъ повторяющееся „я“, въ хорѣ „Ich, ich, ich—hatte viel Be-

kümmernis" или свободная обработка двухъ темъ въ хорѣ „Halt, halt—im Gedächtnis Jesum Christ“).

Но глубокой тайной генія представляется намъ его „почти драматическая“ разработка такой формы („Nimm, was dein ist“), его вдохновенная проповѣдь въ звукахъ („Es ist dir gesagt, Mensch“), въ которой потрясающая мощь („Nun ist es Heil“—двойной хоръ), Генделевскій блескъ и грандіозная звучность соединяются съ глубокой проникновенностью музыкальнаго выраженія („Das Lamm, das erwürget ist“—заключительный хоръ кантаты „Ich hatte viel Bekümmernis“)! Его великое творчество открыло новые пути „субъективной“ характерной фугѣ („Es ist ein trotzig und verzagtes Ding“) и завоевало новыя области для владычества оркестра. Въ грандіозной фугѣ „Singet dem Herrn“ мы находимъ отрывки хорала. Двойная fuga „Wer sich selbst erniedrigt“ построена на концертирующемъ вступлении оркестра, переходящемъ потомъ въ хоръ, который, такимъ образомъ, дѣлается носителемъ всего музыкальнаго содержанія композиціи. Другая большая свободная fuga, сотканная изъ глубоко скорбныхъ темъ, изливается въ жалобахъ, рыданіяхъ оркестра („Schauet doch und sehet“).

42.

Однако, наряду съ новыми формами, простой и да-капо-аріи, хоромъ овладѣваютъ также старинныя формы танца, и Баху въ этомъ отношеніи было суждено разрѣшить высшія задачи искусства, сдѣлать эти формы послушными выразителями его идей. Часто онъ строитъ свои хоры на чаконномъ басу („Meine Tage“, въ кантатѣ „Nach dir, Herr“ или первая часть „Weinen, Klagen“ или вариации въ „Jesu, der du meine Seele“) и примѣняетъ форму гавота („Guter Hirte“, въ кантатѣ „Erwünschtes Freudenlicht“). Двухчастная кантата на освященіе органа въ Стремталѣ (2 нояб. 1723), исполнявшаяся также и въ Лейпцигѣ, носить, благодаря своему народному истолкованію церковной обрядности, характеръ сюиты:

Хоръ и оркестръ исполняютъ, въ видѣ вступительной части, настоящую французскую увертюру, за ней слѣдуетъ арія рондо-образной формы, другая на подобіе гавота, третья, написанная по типу жиги и, наконецъ, четвертая, переходящая въ менуэтъ. Всѣ эти танцевальныя пьесы отдѣлены другъ отъ друга речитативами и „освящены“, въ церковномъ смыслѣ слова, двумя хорами (второй изъ нихъ „Sprich ja zu meinen Taten“!).

Форму простой аріи мы встрѣчаемъ въ хорахъ кантаты „Komm du süsse Todesstunde“ или во вступительномъ хорѣ ораторіи на вознесеніе Христово, въ знаменитыхъ „могильныхъ аріяхъ“, въ заключеніи музыки Страстей. Только рѣдко Бахъ пишетъ ихъ въ простомъ гомофонномъ стилѣ, обыкновенно они



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „Du wahrer Gott“.

полны „всякихъ полифонныхъ пряностей“. Фугированная форма, напимѣръ, играетъ въ нихъ очень большую роль, такъ что она нерѣдко овладѣваетъ всецѣло отдѣльными частями аріи (напр. кантата „Es erhub sich ein Streit“). Очень интересны, въ этомъ отношеніи, хоровыя аріи во вступленіяхъ къ 1, 2, 3, 4, 5 и 6 части рождественской ораторіи. Многіе хоры отличаются большой изысканностью, напимѣръ, сжатый и небольшой вступительный хоръ „Lobe den Herrn, meine Seele“. Прелюдію (очаровательно сотканную изъ оркестра и хора) и фугу представляетъ собой хоръ „Meine Augen sehen stets nach dem Herrn“, въ кантатѣ „Nach dir, Herr“.

43.

Въ малыхъ формахъ хоръ также выражаетъ различные драматическіе мотивы, начиная съ небольшихъ фугированныхъ предположеній („Kreuzige ihn“ въ Johannispassion, „Sind Blitze“ или „Er ist des Todes schuldig“), съ компактныхъ четырехголосныхъ фразъ библейскаго („Herr, bin ich's“, „Wo willst du, dass wir bereiten“) или мадригальнаго текста („So schlafen unsre Sünden ein“, „Fasst ihn, haltet, bindet nicht“), и кончая возгласомъ хора „Barabbam“ въ Matthäuspasion. Даже церковныя кантаты Баха не лишены такого рода „реалистическихъ“ моментовъ, какъ напимѣръ Rathswahlkantate (1731) „Wir danken dir Gott“, въ которой народъ, не выждавъ даже зова альта („Und alles Volk soll sagen“), поспѣшно отвѣчаетъ унисоннымъ „Amen“. Такія драматическія фразы берутся чаще всего изъ литаній, гдѣ хоръ всегда сопровождаетъ моленія священника. Въ кантатѣ „Jesu nun sei gepriesen“ хоръ (молящійся) прерываетъ священника фразой „den Satan unter unsere Füße treten“. Кантату „Gleichwie der Regen“ мы могли бы назвать литаніей съ проповѣдью.

44.

Сольное пѣніе облечено у Баха въ формы речитатива, аріозо и аріи (дуэта, терцета и т. д.), которыя часто смѣшиваются, сливаются другъ съ другомъ, а также и въ разнообразныя формы танца. Я уже указывалъ неоднократно на его безконечно выразительную ¹⁾, полную драматической эмоціи, декламацию текста, которой отличаются не только вокальныя соло, но и хоры. Особенно рельефно его искусство проявляется въ речитативѣ. Бахъ совершенно не примѣняетъ обыденнаго, шаблоннаго секко-речита-

¹⁾ Все это, впрочемъ, не относится къ церковнымъ пѣснямъ, которыя (до Опица) писались въ неравномѣрномъ, неуклюжемъ стихосложеніи, подчинявшемся ритму танца или пѣсни. Баха-же, которому приходилось въ своихъ хорахъ приспособляться къ общинному пѣнію, нельзя обвинять за то, что составители текста писали грубые, ритмически неравномѣрные стихи.

тива италянского типа, съ его простой гармонической основой. Онъ всюду слѣдуетъ, въ своей богатой звуками музыкѣ, за отдѣльными ситуациями текста и тамъ, гдѣ въ послѣднемъ содержится какой-либо рассказъ, къ речитативу переходитъ изложение событий драматическаго характера. Речитативы эти отличаются разнообразіемъ драматическихъ и описательныхъ элементовъ въ общей звуковой концепціи вокальныхъ партій и оркестра (ср. „Прежде, нежели пропоетъ пѣтухъ“ въ Matthäuspasion „и велѣлъ бить его“ въ Johannispassion „поражу пастыря“, гдѣ „vivace“ смѣняется „moderato“, и т. д. или знаменитое „возрыдайте“). Этотъ драматически несложный речитативъ мы находимъ также во многихъ церковныхъ кантатахъ (въ которыхъ онъ контрастируетъ съ разсудочнымъ „проповѣдническимъ“ тономъ такихъ речитативовъ, какъ „Das heut'ge Christentum“, въ кантатѣ „Siehe zu“).

45.

Итакъ, мы наблюдаемъ, что мастеръ, соотвѣтственно съ содержаніемъ, придаетъ своимъ речитативамъ ритмическую устойчивость, опредѣленность темпа, текучесть гармоній. Такіе речитативы, какъ басовый, въ кантатѣ „Siehe zu“, въ которомъ оркестръ играетъ значительную, самостоятельную роль, мы должны были-бы назвать—что, впрочемъ, дѣлаетъ и самъ мастеръ—„Recitativo a battuta“ („Ach dass mein Glauben, въ кантатѣ „Aus tiefer Not“) или „a tempo“ („Wohl aber dem“ въ кантатѣ „Herr gehe nicht“). Строгое соблюденіе подраздѣленій такта необходимо тамъ, гдѣ речитативъ строится на богатомъ фигуративномъ оркестровомъ сопровожденіи, какъ, напримѣръ, въ кантатѣ „Sie werden euch in den Bann tun“ II (речитативъ для альтъ „Ich bin bereit“).

Какое богатство гармоній, разнообразіе ритмическихъ контрастовъ, какую глубокую содержательность нашъ мастеръ умѣетъ вносить въ свои речитативы, показываетъ первый речитативъ кантаты „Erwünschtes Freudenlicht“. Оркестръ все время подобенъ мерцающему пламени, сопровождая декламацию тенора; только восемь тактовъ помѣчены „аріозо“. Речитативъ по большей части носитъ аріозный характеръ, хотя самое названіе „аріозо“ встрѣчается въ немъ не всегда (наприм. „Der Friede sei mit dir“ въ кантатѣ того же названія). Дѣло идетъ объ особой формѣ речитатива, какую разрабатывали церковные композиторы, о речитативѣ съ мелодически весьма содержательнымъ, часто совершенно свободнымъ оркестровымъ аккомпаниментомъ, которому Бахъ придаетъ глубоко интимную выразительность и часто примѣняетъ, напр. въ музыкѣ „Страстей“, наряду съ простымъ, повѣствовательнымъ речитативомъ (въ „Страстяхъ“, напримѣръ „Betrachte meine Seele“, „Du lieber Heiland“, „Der Heiland fällt“, „Mein Jesus schweigt“, „Er hat uns allen wohlgetan“, „Ja frei-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты, „Nun komm der Heiden Heiland“ I.

lich“, „Ach Golgotha“, „Am Abend“—вступительные слова). Здѣсь Бахъ такъ же, какъ и въ свѣтскихъ кантатахъ, въ которыхъ содержатся аріозо („Hochteurer Mann“ въ „O holder Tag“), пишетъ, въ видѣ названія, просто „речитативъ“. Въ большинствѣ-же случаевъ простой речитативъ встрѣчается у него попеременно съ аріозо, и мастеръ отмѣчаетъ это въ заглавіи (напр. „Gleichwie der Regen“).

Взаимоотношеніе пѣсни и аріи можно особенно отчетливо прослѣдить въ свѣтскихъ кантатахъ. Въ мужицкой кантатѣ преобладающую роль играетъ старомодная короткая арія (пѣсеннаго характера), въ „городской“ кофейной кантатѣ—новомодная италянская арія да-капо. Небольшую арію да-капо представляетъ собой „Jesu dir sei Preis“, въ кантатѣ „Uns ist ein Kind geboren“, грандіознѣйшую по своимъ размѣрамъ—теноровая арія „Bewundert, o Menschen“ („Nun komm“ II). Въ своихъ да-капо аріяхъ нашъ мастеръ часто старается усилить контрастъ введеніемъ новаго ритма и темпа во второй ея части (адажіо $\frac{4}{4}$ въ $\frac{3}{4}$ g-dur'ной аріи для сопрано „Oeffne dich“ въ „Nun komm“ I).

Этимъ аріямъ также свойствененъ конкретно изобразительный декламационный стиль, и мы можемъ указать въ нихъ моменты, когда видимъ мысленно даже мимику и жесты фанатичнаго проповѣдника. Въ „аріозо“ для баса „Verachtest du“ мы почти слышимъ при музыкальной передачѣ текста „ты же нераскаянный, упорствующій грѣшникъ“, съ рѣзко выдѣляющимся на сильномъ времени Des (впослѣдствіи Es), какъ онъ ударяетъ по каедрѣ кулакомъ.

Богатый гармонически и мягкій оркестровый стиль, которымъ отличается аріозо, часто опредѣляетъ собой также и музыкальный характеръ аріи (напр. „Die Seele ruht“ въ кантатѣ „Herr Jesu Christ wahr Mensch“, съ ударами похороннаго колокола въ оркестрѣ).

46.

Арія носить у Баха совершенно иной, новый характеръ, чѣмъ у его предшественниковъ. Она представляетъ собой законченную звуковую картину съ совершенно опредѣленнымъ поэтическимъ содержаніемъ, подчиняющуюся не прихоти виртуоза, а велѣнію высшей воли художника. Чтобы выявить всю ея звуковую сущность, Бахъ заставляетъ человѣческій голосъ вступить въ состязаніе съ инструментомъ, и благодаря этому передъ слушателемъ раскрывается, наряду съ послѣдовательной логикой развитія Баховскихъ идей, и вся глубина его мыслей и чувства. Впрочемъ, форма, никогда не является для мастера шаблономъ и онъ видоизмѣняетъ ее, согласно содержанію. Она служитъ ему средствомъ для духовно углубленной передачи не только мадригальныхъ текстовъ, но и словъ священнаго писанія и духовныхъ пѣснопѣній. Бахъ удерживаетъ да-капо, напримѣръ въ аріи „Entsetzet euch

nicht“ (кантата „Denn du wirst meine Seele“) или совершенно отбрасывает его, какъ, напимѣрь, при передачѣ словъ „Ich will dich all mein Leben lang“, въ кантатѣ „Sei Lob und Ehr“, или же въ прекрасной звучной арии для сопрано „Wie zittern“ (кантата „Herr, gehe nicht“).

Тоже самое мы видимъ и тогда, когда какой либо хораль составляетъ фонъ и опредѣляетъ собой форму арии (напр. въ кантатѣ—арія, „Komm du süsse Todesstunde“,—гдѣ органъ играетъ его), да-капо отпадаетъ. Интересно, какъ нашъ мастеръ разными художественными приемами старается ввести хораль въ арію („Warum willst du“ въ кантатѣ „Nimm von uns“). Онъ часто придаетъ название „аріи“ также и болѣе свободнымъ звуковымъ картинамъ, лишь написаннымъ въ стилѣ арии. Въ колоссальной басовой „аріи“ „Siehe, ich will Fischer aussenden“ содержатся двѣ звукокартины: а) „ich will Fischer aussenden“ и т. д. $\frac{6}{8}$ (D-dur), разворачивающаяся больше, чѣмъ на 100 тактовъ и б) „darnach will ich viel Jäger aussenden“ (начинающуюся съ D-dur и заканчивающуюся въ G-dur), почти такого же размѣра. Арія начинается въ D-dur'ѣ и кончается въ G-dur'ѣ! И только тотъ, кто не въ состояніи послѣдовать за мастеромъ въ таинственное подземное царство его да-капо-арій—а такого рода „знатокъ“ останется чуждымъ интимному міру Баховскаго звукотворчества—будетъ настолько нечутокъ и близорукъ, чтобы утверждать, что мы имѣемъ въ данной композиціи дѣло съ пережиткомъ старины. Въ какой же мѣрѣ, съ другой стороны, Бахъ умѣлъ писать кратко и „популярно“ показываютъ многія аріи „Страстей“ и рождественской ораторіи.

Эти аріи часто носятъ на себѣ отпечатокъ различныхъ формъ танца. Заключительная аріета кантаты „Weichet nur“ представляетъ собой гавоть. Ритмику сицилианы мы также встречаемъ очень часто, даже въ аріяхъ на тексты духовныхъ пѣснопѣній („Gedenke an uns“ въ кантатѣ „Wir danken dir“). Арія „блуждаетъ шагъ мой неуверенный“—менуэтъ.

Въ основѣ басовой арии „In der Welt habt ihr Angst“ (кантата „Bisher habt ihr nichts gebeten“) лежитъ чаконный бась. Очень характерную восьмитактную чаконну оркестръ играетъ въ первой части теноровой арии „Hasse nur“ („Die Himmel erzählen“). Даже форма французской увертюры находитъ у Баха примѣненіе для вокальных арій (арія для сопрано „Gott versorget“ въ „Es wahren alles“). Речитативъ и арія, встрѣчающіяся въ самыхъ различныхъ смѣшеніяхъ, въ зависимости отъ требованій текста, образуютъ даже въ одномъ случаѣ рондообразную форму (аріозо „Gott soll allein“ въ одноименной кантатѣ).

Мы знаемъ, какія дивныя инструментальныя лініи обрамляютъ эти аріи и аріозо. Тамъ, гдѣ говорится о состраданіи голосъ всегда сопровождается мягкой, полной слезъ игрой на скрипкѣ (ср. теноровую арію кантаты „Ich armer Mensch“, и соотвѣтственную арію изъ Matthäuspassion „Помилуй насъ“), и

иногда, кромѣ ритурнели, въ связи съ подобнаго рода аріями мы встрѣчаемъ еще небольшое оркестровое добавленіе, имѣющее, однако-жъ, самостоятельный характеръ. („Mein gläubiges Herz“, въ кантатѣ „Also hat Gott die Welt geliebt“, въ которой оно прекрасно гармонируетъ съ текстомъ „играйте, ликуйте“).

47.

Эти формы сольнаго пѣнія примѣняются также къ нѣсколькимъ голосами и аріи называются, въ такомъ случаѣ, дуэтами, терцетами и т. д. Подобно аріямъ да-капо преобладаютъ да-капо дуэты. Особенно въ италіанской манерѣ, отличающейся, по словамъ Матесона, „фугированнымъ, искусно задуманнымъ и разработаннымъ музыкальнымъ характеромъ“, лучшіе образцы которой представляютъ собой дуэты Стефани, Марчелло и Генделя. Менѣе часто мы встрѣчаемъ дуэты во французской манерѣ „гдѣ всѣ голоса поютъ слова въ одно и тоже время, и гдѣ только изрѣдка можно встрѣтить концертирующія мѣста и голоса, слѣдующіе другъ за другомъ“; въ инструментальномъ отношеніи онъ рядомъ съ Люлли ставитъ Телемана. Въ этихъ многоголосныхъ аріяхъ Бахъ, съ точки зрѣнія полифоніи, достигаетъ высшаго совершенства. Кромѣ третьяго самостоятельнаго голоса, баса, къ концертирующимъ голосамъ присоединяются еще одинъ или нѣсколько оркестровыхъ инструментовъ, какъ напимѣрь дуэтъ сопрано и альтъ „Du wahrer Gott“ (два гобоя). Баховскій „камерный“ дуэтъ часто чрезвычайно сжатъ по своей формѣ (напр. дуэтъ для сопрано и тенора „Gottlob nun geht“). Болѣе опредѣленно выраженный французскій характеръ носить да-капо дуэтъ для сопрано и альтъ въ кантатѣ „Erwünschtes Freudenlicht“ или „Ich jauchze“ (кантата „Denn du wirst“). Въ дуэтѣ мы также наблюдаемъ разныя модификаціи формы, и тамъ, гдѣ въ основѣ его лежитъ пѣснь, дуэтъ представляетъ собой часто лишь фигурацію хорала, содержащагося въ оркестрѣ („Er kennt“ въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott“). Какъ на образецъ мы хотѣли бы указать на „Ach wir bekennen“ изъ кантаты „Du Friedefürst“.

Однако-жъ и речитативъ часто бываетъ у Баха многоголоснымъ, причемъ голоса написаны въ имитационномъ стилѣ или гармоническомъ веденіи. Мы имѣемъ, конечно, передъ собой въ такомъ случаѣ „аріозный“ дуэтъ, какъ, напимѣрь, въ кантатѣ „Nun komm“ „Wir ehren die Herrlichkeit“ для сопрано и альтъ. Своеобразное сопоставленіе простого речитатива съ аріознымъ дуэтомъ мы встрѣчаемъ въ „речитативѣ“ для тенора и альтъ, тѣсно соединенномъ съ хораломъ. Въ адажіо хораль и контрапунктирующій голосъ соединяются, какъ бы для молитвы.

Формы речитатива и аріозо часто бываютъ вкраплены въ арію: большая арія для баса „Ich, ja ich halte Jesum feste“ (въ „Ich lasse dich nicht“) представляетъ собой конгломератъ арии,

речитатива и ариозо. Речитативъ и арія спаяны въ одно цѣлое въ „Wenn einstens die Posaunen schallen“ (кантата „Herr Jesu Christ, wahr Mensch“), имѣющемъ много общаго съ „громами и молніей“ Matthäuspassion.

48.

Подобно аріямъ и ариозо Бахъ часто соединяетъ свои речитативы съ хоромъ.

Особенно онъ любитъ вводить, согласно церковной традиціи, (вѣдь въ сущности говоря, молитвы часто являются лишь парафразами „Отче нашъ“, ибо проповѣдь, вѣдь, обыкновенно только парафраза словъ священнаго писанія), между отдѣльными строками хорала речитативы для различныхъ голосовъ (кантата „Wer weiss, wie nahe mein Ende“). Они вносятъ драматическое оживленіе въ созерцательную лирику текста Gesangbuch'a, какъ на примѣръ въ хоралѣ:

Warum betrübst du dich, mein Herz	Почему ты полно горемъ, сердце мое.
Bekümmerst dich und trägest Schmerz.	Полно заботы и страданій?
Nur um das zeitlich Gut?	Печалишься лишь о земныхъ благахъ?

Альтъ:

Ach ich bin arm / mich drücken	Ахъ, меня гнетутъ тяжкія заботы.
schwere Sorgen.	
Vom Abend bis zum Morgen / währt	Съ утра до ночи я несу свой тяжкій крестъ.
meine liebe Noth.	
Dass Gott erbarm!	Помилуй мя, Господи!
Wer wird mich erlösen	Кто освободитъ меня
Vom Leibe dieser bösen	Изъ оковъ сего міра.
Und argen Welt?	Коварнаго и злого.
Wie elend ist's um mich bestellt!	Какъ печальна жизнь моя!
Ach! wär ich doch nur todt!	О, еслибъ я поконился уже въ могилѣ!
Vertrau du deinem Herrn Gott,	Возложи свои упованія на Господа.
Der alle Ding erschaffen hat.	Который создалъ вселенную.

Подобнаго же характера речитативъ (басъ) служить переходомъ ко второй строфѣ хорала, и, послѣ исполненія ея, сопрано излагаетъ другую свою жалобу на судьбу. Очень рѣзкій отпоръ даетъ ему ритмически и имитационно углубленный хоралъ, указывая на неумѣстность плача и жалобъ („Отецъ, Господь нашъ поможетъ тебѣ нести страданія“). Въ поздравительной кантатѣ „Schwingt freudig euch empor“ (заключительный хоръ) речитативы исполняются разными гостями, хоръ же (простая пѣсенная форма) присоединяется къ нимъ и исполняетъ вступленіе и заключение. Иногда же, напротивъ того, Бахъ вплетаетъ хоралъ въ речитативъ (кантата „Gelobt seist du“—„Der Glanz der höchsten Herrlichkeit“). Въ соединеніи съ хоромъ встрѣчается также часто ариозо („O Schmerz“—„So schlafen unsere Sünden ein“ въ Matthäuspassion), и арія („Mein lieber Jesu“—„Jesu, der du warest todt“ или „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“—„Wohin?“ въ Johannispassion). Какъ гениально Бахъ умѣетъ сочетать въ одну драма-

тическую послѣдовательность речитативъ и хоралъ показываетъ намъ речитативъ для альты, „Geh, Welt“, съ нисходящей и восходящей гаммой, въ видѣ лейтъ-мотива. Въ хоралѣ, примыкающемъ къ речитативу, „Was frag ich nach der Welt“ оркестръ успокаивается и переходитъ въ спокойное, размѣренное движеніе. Дуэтъ также входитъ во взаимодействіе съ хоромъ („Aller Augen“ въ „Du wahrer Gott“). Хоры, по большей части, состоятъ изъ хоровыхъ дуэтовъ (ср. альтернативъ въ хоровомъ гавотѣ кантаты „Leichtgesinnte Flattergeister“). Или же четырехголосный хоръ представляетъ собой двойной хоровой дуэтъ („Wär Gott nicht mit uns“ въ кантатѣ того же названія). Удивительная одухотворенность хора, о которой мы говорили уже выше, несомнѣнно была связана съ тѣмъ, что Бахъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи небольшой хоръ, состоявшій, такъ сказать, только изъ „солистовъ“. Сольные партіи являются часто даже въ кантатѣ выразителями какой-либо опредѣленной драматической ситуаціи. Такого рода характеръ носятъ, на примѣръ, речитативы, ариозо и ариозные дуэты въ пасхальной кантатѣ „Denn du wirst meine Seele“. Мы можемъ дать лишь отдаленное представленіе о тѣхъ многочисленныхъ проблемахъ формы, которыя ставитъ себѣ Бахъ. Только глубокое проникновеніе въ духовный міръ Баха, какое даетъ намъ практическое занятіе и изученіе его партитуръ, дарить все новыя и новыя откровенія, какіе раскрываетъ изслѣдователю звѣздное небо, или глубины океана.

49.

Что церковныя кантаты по большей части имѣютъ уклонъ въ сторону драматическаго искусства, показываютъ не только ихъ тексты, которые заключаютъ въ себѣ часто драматическія сцены, заимствованныя Бахомъ изъ священнаго писанія. Даже святая Троица служитъ темой для звукового изображенія. Мы слышимъ не только голосъ Христа, появляющагося въ кантатѣ, какъ индивидуально очерченный образъ, но и Духа Святаго, въ кантатѣ „O Ewigkeit“ II, и Богъ, въ своей единосущности Отца и Сына, обращается къ кающимся грѣшникамъ во второмъ речитативѣ кантаты „Liebster Jesu“. Бахъ никогда не впадаетъ въ тотъ рабски зависимый церковный стиль, который свойствененъ духовнымъ композиціямъ нашего времени. Его произведенія отличаются всегда драматически конкретной декламацией, не отступающей ни передъ какимъ реализмомъ выраженія и звукоизображеній, на что мы уже указывали раньше. Для болѣе рельефнаго выдѣленія словъ текста, нашъ мастеръ часто прибѣгаетъ къ различнымъ нюансамъ темпа (ср. „дуэтный речитативъ“ въ кантатѣ „Nur jedem das Seine“, гдѣ наряду съ главнымъ темпомъ, мы встрѣчаемъ указанія „un poco allegro“—„adagio“ и т. д.).

Самая концепція его кантатъ показываетъ намъ, какъ глу-

боко онѣ проникнуты драматической эмоціей. Характерныя въ этомъ отношеніи произведенія нашего мастера отличаются разнообразіемъ тональностей, речитативы по большей части не имѣютъ единой тональной основы, ихъ модуляціи чрезвычайно богаты, и уменьшенный септъ-аккордъ ¹⁾ играетъ въ нихъ очень значительную роль, церковная пѣснь съ ея комплексомъ идей и представлений поддерживаетъ драматическое развитіе музыки, подобно Вагнеровскимъ лейтъ-мотивамъ. Развѣ не замѣчательно, что большинство изъ его кантатъ кончаются въ другой тональности, чѣмъ въ той, въ которой начинаются? Какой композиторъ драматической музыки превосходитъ Баха въ смѣлости, съ которой онъ начинаетъ свои композиціи? Чего только не говорилось еще въ недавнее время о революционности Бетховена, который нѣсколько разъ начиналъ свои пьесы съ доминантъ-септъ-аккорда. По сравненію съ нимъ Бахъ является сувереномъ, правящимъ надъ „сверхъ-людьми“. Насъ шокируетъ только, что проблема формы, которой онъ, по необходимости, долженъ былъ отдавать свои творческія силы, играетъ у него такую большую роль. Но, вѣдь она доминируетъ также и у Бетховена, только мы не замѣчаемъ теперь этого, такъ какъ его немногочисленныя звуковыя формы болѣе близки намъ, чѣмъ музыка Баха. Но наврядъ ли въ ней отсутствуютъ какіе бы то ни было музыкальные ингредиенты. Припомнимъ, какъ нашъ мастеръ начинается съ рѣзко выдѣляющагося аккорда, а именно съ сопоставленія тоники и доминанты, когда рѣчь идетъ о „грѣхѣ“ или нашей грѣховности (начало „Не поддавайся соблазну грѣха“, такъ же, какъ въ речитативѣ для баса „И если грѣхи наши“ въ кантатѣ „Es ist das Heil“), какъ онъ заканчиваетъ речитативъ (для тенора „Die ganze Welt ist nur ein Hospital“ и т. д. въ кантатѣ „Es ist nichts Gesundes“) или хоръ („Herr, wie du willst“ въ кантатѣ того же названія) безъ всякихъ околичностей септъ-аккордомъ, какъ онъ иногда неожиданно обрываетъ музыкальную рѣчь оркестра двойнымъ эхо фанфары трубы *gc*, или длинной трелью (арія для баса „Der Herr ist König“ въ кантатѣ „Lobe den Herrn, meine Seele“) или же, наконецъ, очень характернымъ приемомъ, однимъ только замирающимъ звукомъ органа (речитативъ для баса „wenn alle Kraft vergeht“ въ кантатѣ „O heiliges Geist und Wasserbad“). Въ его музыкѣ мы встрѣчаемъ уже Бетховенскія патетичныя ферматы, о которыхъ такъ краснорѣчиво говоритъ Вагнеръ, какъ напримеръ въ аріи для баса „Es löscht im Eifer“ кантаты „Es reifet

¹⁾ Мнѣ совершенно непонятно, почему д-ръ Шерингъ говоритъ въ своей статьѣ, помѣщенной въ *Bach Jahrbuch* за 1904, о „крайне рѣдкомъ“ примѣненіи уменьшеннаго септъ-аккорда у Баха. Даже доминантъ-септъ-аккордъ нашъ мастеръ не примѣняетъ такъ часто. Сколько речитативовъ начинается имъ! Часто мы встрѣчаемъ два, три такихъ аккорда подрядъ (ср. напр. при „Bettehem im Stall“ въ речитативѣ для баса знаменитой кантаты „Sie werden aus Saba alle kommen“). Именно Бахъ художественно „использовалъ“ этотъ аккордъ и въ этомъ отношеніи наши современные композиторы могутъ лишь подражать ему.

euch“, въ которой приближеніе „неумолимаго“ судьи рисуется ритмикой марша, или въ хорѣ „Der Herr hat Guts an uns gethan“, („Preise Jerusalem“), при словахъ „auf lange Jahre naus“, надъ словами „сонъ“ и „ночь“ кантаты „Komm du süsse“ онъ ставитъ фермату, чтобы дать звуку постепенно угаснуть, какъ бы погрузиться въ сонъ.

50.

Особенно интересно отмѣтить, наконецъ, какъ индивидуализируетъ Бахъ партіи отдѣльныхъ вокальныхъ солистовъ въ своихъ кантатахъ.

Главный проповѣдникъ—и инсценаторъ у него басъ. Нѣтъ тѣхъ, даже крайне реалистичныхъ, текстовъ, которые Бахъ не поручалъ бы ему, и его проповѣди нерѣдко напоминаютъ Абрагама а Санта Клара ¹⁾, но ихъ богатые образами и красками звуковыя покровы скрываютъ отъ насъ все то, что въ наше время придавало бы имъ произвольно комическій характеръ. вмѣстѣ съ тѣмъ, басъ пріобрѣтаетъ какую то особую теплоту выраженія, значительность, возвышенный пафосъ, когда онъ является вѣщателемъ голоса святого Духа, исполняетъ партію Христа, небснаго и земнаго пастыря. Наряду съ нимъ, альтъ также возвышается до глубоко впечатлѣющей декламации. Онъ нерѣдко занимаетъ постъ, такъ сказать, музыкальнаго викарія. Въ его пѣніи выявляются большія религиозныя идеи, и въ немъ преобладаютъ главнымъ образомъ трагическія ноты. Теноръ всегда излагаетъ содержаніе драматическихъ сценъ (поскольку дѣйствующія лица, о которыхъ идетъ рѣчь, не выступаютъ сами), въ общемъ же онъ, вмѣстѣ съ сопрано, является своего рода „объектомъ“ для церковно религиознаго воздѣйствія: онъ передаетъ глубокое раскаяніе и подавленность грѣшника съ болѣе силой выраженія, чѣмъ альтъ и сопрано. Послѣдній гораздо непосредственнѣе, чѣмъ теноръ передаетъ все наивное, веселое, непобѣдимое, блаженную радость въ кантатахъ. Само собой разумеется, что всѣ наши замѣчанія носятъ лишь общій характеръ, и что многое измѣняется при группировкѣ голосовъ въ дуэтахъ и т. д. въ „диалогахъ-же“, напротивъ того, характерныя особенности голосовъ выступаютъ болѣе рельефно („O Ewigkeit II“).

¹⁾ Абрагамъ а Санта Клара (Ульрихъ Мегерле), 1644—1709, извѣстный проповѣдникъ (Вѣна), имѣвшій большое влияние на умы своихъ современниковъ. Онъ обладалъ большимъ литературнымъ талантомъ, умѣемъ придавать своимъ проповѣдямъ отгѣнокъ подлинной народности, глубокимъ знаніемъ человѣческой души и отличался фанатичной преданностью правдѣ. (Примѣчаніе переводчика).

Обзор церковных кантатъ, по ихъ составнымъ частямъ, по ихъ составнымъ частямъ, по ихъ составнымъ частямъ и времени возникновения.

Сокращения:

S (Sopran)=сопранъ, **A** (Alt)=альтъ, **T** (Tenor)=теноръ, **B** (Bass)=басъ, **C** (Chor)=хоръ, **Ch** (Choral)=хораль, **FCh** (figurierte Choralchor)=фигурированный хоральный хоръ [FCh= (einstimmiger figurierte Sopranchoral)=одноголосный фигурированный хораль для сопрано], **ChF** (Choralfigura)=хоральная фигура, **FChC** (figurierte Choralfigura)=фигурированная хоральная фигура.

Начальные слова кантаты.	№ по под- соб. соч. Дата.	Оставшие части.	Составъ оркестра.	Время возник- новения.
Ach Gott vom Himmel . . .	2	ChF, RT, AA, RB, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб. 4 тром.	2 лейпц. пер. 1733
Ach Gott, wie manches H. I. .	3	C, RCh, AB, RT, DSA, Ch	Стр., 2 гоб., тром., валт.	2 лейпц. пер. 1733
Ach Herr, wie manches H. II. .	58	DSB, RB, AS, RS, DSB	Стр., скр. соло, 2 гоб., Taille.	2 лейпц. пер. 1715
Ach Herr, mich armen Sünder.	135	FChC, RT, AT, RA, AB, Ch	Стр., 2 гоб., тр., тром.	2 лейпц. пер. 1715
Ach, ich sehe . . .	162	AB, RT, AS, RA, DAT, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1715
Ach. lieben Christen . . .	114	FChC, AT, RB, FChC, AA, RT, Ch	Стр., фл., 3 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1715
Ach, wie flüchtig. . .	26	FCCh, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер. 1723—1727
Allein zu dir . . .	33	FCh, RB, AA, RT, DTB, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер. 1735
Alles nur nach Gottes Willen.	72	C, RAoAA, RB, AS, Ch	Стр., биол. соло, 2 гоб., Taille,	2 лейпц. пер. 1735
Also hat Gott die Welt. . .	68	FChC, AS, RB, AB, Ch	тр., 3 тром.	2 лейпц. пер. 1735
Am Abend aber. . .	42	Si, RT, RA, DST, RB, AB, Ch	Стр., биол. соло, 2 гоб., фл.	2 лейпц. пер. 1735
Ärgre, dich, o Seele, nicht . .	186	I ч.: C, RB, AB, RAOT, AT, FChC; II ч.: RB, AB, RA, DSA	Стр., 2 гоб., фл., Taille.	2 лейпц. пер. 1735
Auf Christi Himmelfahrt . . .	128	FChC, RT, AB, DAT, Ch	Стр., 3 гоб., 2 валт., тр.	2 лейпц. пер. 1707/8
Aus der Tiefe rufe ich . . .	131	C, DBSCh, C, DTCh, C	Стр., 2 биол., гоб., фл.	2 лейпц. пер. 1715
Aus tiefer Not . . .	38	ChF, RA, AT, RS, TSAB, Ch	Стр., гоб., фл., тромба.	2 лейпц. пер. 1715
Barmherziges Herze . . .	185	DST, RA, AA, RB, AB, Ch	Стр., скр. соло, гоб.	2 лейпц. пер. 1736
Bereitet die Wege . . .	132	A, RT, RA, AA, Ch	Стр., биол. соло, 3 гоб.	2 лейпц. пер. 1736
Bisher habt ihr nichts gebeten.	87	AB, RA, AA, RT, AB, AT, Ch	Стр., биол. соло, 3 гоб.	2 лейпц. пер. 1736
Nicht hat uns . . .	6	C, AA, FChC, RB, AT, Ch	Стр., биол. соло, 3 гоб.	2 лейпц. пер. 1736
Bringet her dem Herrn . . .	148	C, AT, RA, AA, RT, Ch	Стр., скр. соло, 3 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 1723
Christen atzet diesen Tag . . .	63	C, RA, DSB, RT, DAT, RB, Ch	Стр., 3 гоб., фл., 4 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1724?
Christ lag in Todesbanden . .	4	Si, FChC, ChDSA, FCh, ChF, FChC, DST, Ch	Стр., гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер. 28/IX 1732?
Christum wir sollen loben . . .	121	FChF, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1720?
Christ, unser Herr, zum Jordan.	95	G(Ch), AB, RT, AT, RB, AA, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1723?
Das ist je gewisslich wahr . .	141	(FCh, AoT, FCh), RFCh, RT, AT, RB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1730?
Das neugeborne Kindelein . .	122	C, AT, RA, AB	Стр., 3 фл., 2 гоб., Taille.	2 лейпц. пер. 1730?
Dazu ist erschienen . . .	40	FChC, AB, RS, TSA(Ch)T, RB, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	2 лейпц. пер. 1730?
Dem Gerechten muss . . .	195	C, RT, Ch, AB, RA, Ch, AT, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1730?
Denn du wirst meine Seele . .	15	a) C, RB, AB, RS, C, b) Ch	Стр., 3 тр., литавры.	2 лейпц. пер. 1730?
Der Freide sei mit dir . . .	158	I ч.: So, AoB, RS, DSA, AT, AS; II ч.: ATB соло, DSA, So, RT, BTASKwart, FCh	Стр., скрипка соло.	2 лейпц. пер. 1730?
Der Herr denket an uns. . .	196	RB, DSBCh, RB(Ao), Ch	Стр., скрипка соло.	2 лейпц. пер. 1730?
Der Herr ist mein getreuer . .	112	Si, C, AS, DTB, C	Струнные.	2 лейпц. пер. 1731 2
Der Himmel lacht . . .	31	FChC, AA, RB, DST, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	2 лейпц. пер. 1715
Die Elenden sollen essen . . .	75	So, C(5 гол.), RB, AB, RT, AT, RS, AS, Ch	Стр., (2 биол., 2 виол.), 3 гоб., Taille, фл., 3 тр., литавры.	2 лейпц. пер. 1715
Die Himmel erzählen . . .	76	I ч.: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II ч.: Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	Стр., 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 1723
Du Friedefürst . . .	116	I ч.: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II ч.: Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	Стр., скр. соло, гамба соло, 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 1723
Du sollst Gott, deinen Herrn.	104	FCh, AA, RT, TSTB, RA, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1723—27
Du wahrer Gott . . .	77	C, RT, AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., Taille.	2 лейпц. пер. 1723—27
Ein feste Burg . . .	23	C, RB, AS, RT, AA, Ch	Стр., 2 гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер. 1723?
Ein Herz, das seinen Jesum . .	80	DSA, RT, C (и DTB), FCh	Стр., 2 гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер. 1730—39?
Ein ungeleibtes Gemüte . . .	134	ChF, AS, RB, AS, FCh, RT, DAT, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, 3 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1735 (1721)
Erforsche mich, Gott. . .	24	AA, RT, C, RB, AT, FCh	Стр., 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 20/VI 1723
Erfreute euch, ihr Herzen. . .	136	C, RT, AA, RB, DTB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер. 1723—27
Erfreute Zeit . . .	66	C, RB, AB, RAT, DAT, Ch	Стр., 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 1735
Erhalt uns, Herr . . .	83	AA, ChRB, AT, RA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., фл., тр.	2 лейпц. пер. 1735
Erhöhetes Fleisch und Blut . .	126	FChC, AT, RChAT, AB, RT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 2 валт.	2 лейпц. пер. 1735
Er ruft seinen Schafen . . .	173	RT, AA, RT, AT, RA, AB, Ch	Стр., 2 гоб., труба.	2 лейпц. пер. 1730?
Erwünschtes Freudenlicht . .	175	RT, AA, RT, AT, RA, AB, Ch	Стр., 2 фл.	2 лейпц. пер. 1735
Es erhob sich ein Streit . . .	184	RT, DSA, RT, AT, Ch, C	Стр., биол. ник. 3 фл., 2 тр.	2 лейпц. пер. 1735
Es ist dir gesagt, Mensch. . .	19	C, RB, AS, RT, AT, RS, Ch	Стр., биол. (обл.) фл., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1735
Es ist ein trutzig . . .	45	FChC, RB, AT, RB, DSA, RB, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, 3 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1735
Es ist ein trutzig . . .	9	I ч.: C, RT, AT, II ч.: AoB, AA, RA, Ch	Стр., биол. соло, фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер. 1731?
Es ist ein trutzig . . .	45	C, AS, R apleta B, AA, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер. 1731?
Es ist ein trutzig . . .	176	C, AS, R apleta B, AA, Ch	Стр., 3 гоб.	2 лейпц. пер. 1732.

Начальные слова кантаты.	ММ по под. соб. соч. Баха.	Составленные частот.	Составиз оркестра.	Время возникновения.
Es ist euch gut.	108	AB, AT, RT, C, AA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб.	1735
Es ist nichts Gesundes	25	C, RT, AB, RS, AS, Ch	Стр., 3 фл., 2 гоб., тр., 3 тром.	2 лейпц. пер. 1732
Es reifet euch	90	AT, RA, AB, RT, Ch	Стр., труба.	27/VII 1732
Es wartet alles auf dich	187	I ч.: C, RB, AA; II ч.: AB, AS, Ch	Стр., 2 гобоя.	1731/2
Falsche Welt.	52	Si, RS, AS, RS, AS, Ch	Стр., 3 гоб., фаг., 2 валт.	24 VI 1738
Freue dich, erlöste Schar	30	I ч.: C, RB, AB, RA, Ch; II ч.: RB, AB, RS, AS, RT, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	1731?
Geist und Seele wird verwirret.	35	I ч.: Si, AA, RA, AA; II ч.: Si, RA, AA	Стр., 2 гоб., Taille, орг. обл.	1732
Gelobet sei der Herr	129	FChC, AB, AS, AA, FCh	Стр., скр. соло, фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер. 1713—14?
Gelobet seist du	91	FChC, RChS, AT, RB, DSA, Ch	Стр., 3 гоб., 2 валт., тром.	1735
Gleichwie der Regen	18	Si, RB, RSA, TBC, AS, Ch	4 виолы, виол., валт., 2 фл., фаг.	1712?
Gott, der Herr, ist Sonn	79	C, AA, FCh, RB, DSB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 2 валт., тром.	1735
Gottes Zeit	106	Sa, C, (AT, AB, C), DAB, C	2 гамбы, валт., 2 фл.	1735
Gott fahret auf.	43	I ч.: C, RT, AT, RS, AS; II ч.: RB, AB, RA, AA, RS, Ch	Стр., 2 гоб., 3 тр., лит.	4/II 1708
Gott ist mein König.	71	C, DTS, C, AoB, AA, C, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., фаг., 3 тр., лит.	1737—38
Gott ist unsere Zuversicht.	197	a) C, RB, AA, RB, Ch; b) AB, RaoS, AS, RB, Ch	Стр., 2 гоб., фаг. (обл.), 3 тр., лит.	1723—27
Gottlob! nun geht das Jahr	28	AS, (hF, AoB, RT, DAT, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, тр., 3 тромб.	1731, 32?
Gott, man lobet dich	120	AA, C, RB, AS, RT, Ch	Стр., виол. соло, 2 гоб., 3 тр., лит.	1730, 36
Gott soll allein	169	Si, AoA, AA, RA, AA, RA, Ch	Стр., 2 гоб., Taille, орг. (обл.).	1723—27
Gott, wie dein Name	171	C, AT, RA, AS, RB, FCh	Стр., скр. соло, 2 гоб., 3 тр., тром.	2 лейпц. пер. 1731?
Halt im Gedächtnis	67	C, AT, RA, Ch, RA, ABC, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	
Herr Christ, der ein'ge	96	FChC, RA, AT, RS, AoB, Ch	Стр., фл., фл. ник., 2 гоб., валт.	
Herr, deine Augen	102	I ч.: C, RB, AA, AoB; II ч.: AT, RA, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	
Herr, gehe nicht	105	C, RA, AS, RB, AT, FCh	Стр., 2 гоб., валт.	1723—27
Herr Gott, Beherrscher		Въназальная кантата —, Gott man lobet dich		1733 или ран.
Herr Gott, dich loben alle wir.	130	FChC, RA, AB, DRST, AT, Ch	Стр., фл., 3 гоб., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер.
Herr Gott, dich loben wir.	16	FChC, RB, ABC, RA, AT, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Herr Jean Christ, du	113	FCh, FACH, AB, RChB, AT, RT	Стр., фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Herr Jean Christ, wahr.	127	FChC, RT, AS, RAB	Стр., 2 фл., 2 гоб., тр.	1723—27
Herr, wie du willst	73	FCh(R), AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., валт., орг. (обл.).	

Herz und Mund.	147	I ч.: C, RT, AA, RB, AS, FCh; II ч.: AT, RA, AB, FCh	Стр., скр. соло, 2 гоб., фаг., тр.	1710
Himmelskönig.	182	So, RB, AB, AA, AT, FChC, C	Стр., фл.	1715
Höchstewünschtes Freudenfest.	194	I ч.: C, RB, AB, RS, AS, Ch; II ч.: RT, AT, RS, DSB, RB, Ch	Стр., 3 гоб., 2 фаг.	2/XI 1723
Ich armer Mensch	55	AT, RT, AT, RT, Ch	Стр., фл., гоб.	1731, 32?
Ich bin ein guter Hirt	85	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	Стр., виол.-пик (соло), гоб., орг. (обл.).	1735
Ich bin vergnügt	84	AS, RS, AS, RS, Ch	Стр., виол. (соло), гоб.	1731, 32?
Ich elender Mensch.	48	C, RA, Ch, AA, RT, AT, Ch	Стр., 2 гоб., тр.	1732?
Ich freue mich in dir	133	FChC, AA, RT, AS, RB, Ch	Стр., виол. соло, 2 гоб., тр.	1735?
Ich geh und suche	49	Si, AB, RSB, AS, RSB, DSB	Стр., виол. ник. (соло), орг. (обл.), гб.	1731—32?
Ich glaube, lieber Herr	109	C, RT, AT, RA, AA, FCh	Стр., 2 гоб., валт.	1730?
Ich habe genug.	82	AB, RB, AB, RB, AB	Стр., 2 гоб.	1731—32?
Ich habe meine Zuversicht	188	Co, AT, RB, AA, RS, Ch	Стр. (виол.), орг. (обл.), гоб.	1730—31?
Ich hab in Gottes Herz.	92	FChC, RChB, AT, FACH, RT, AB, Ch(R), AS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Ich hatte viel Bekümmernis.	21	I ч.: Si, C, AS, RT, AT, C II ч.: RSB, DSB, FChC, AT, C	Стр., гоб., фаг., 3 тр., 4 тром. лит.	1714—15?
Ich lasse dich nicht.	157	DTB, AT, RT, AB(R, Ao), Ch	Стр. (виолетта), фл., гоб.	Фер. 1727
Ich liebe den Höchsten	174	Si, AA, RT, AB, Ch	3 скр., 3 виолы, 3 виол., контр., 3 гоб., 2 валт.	1731—32?
Ich ruf zu dir	177	FChC, AA, AS, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., фаг.	6/VII 1732
Ich steh mit einem Fuss	156	Si, DST(Ch), RB, AA, RB, Ch	Стр., гоб.	1730
Ich weiss, dass mein Erlöser	160	AT, RT, AT, RT, AT	Скр. соло, фл.	1713—14?
Ich will den Kreuzstab	56	AB, RB, AB, RB, Ch	Скр., 2 гоб., Taille.	1731—32?
Ihr, die ihr auch von Christo	164	AT, RaoB, AA, RT, DSB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1723—24?
Ihr Menschen, rühmet	167	AT, RA, DSA, RB, FCh	Стр., гоб., тр.	1723—27
Ihr Pforten zu Zion.		Сохраняю только въ видѣ фрагмента (1730—1740?)		
Ihr werdet weinen	103	C, RT, AA, RA, AT, Ch	Стр., скр. соло, фаг. пик., фл., 2 гоб., тр.	1735
In allen meinen Thaten	97	FChC, AB, RT, AT, RA, AA, DSB, AS, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 2 фаг.	1734
Jauchzet Gott.	51	AS, RS, AS, FSCh, AS	Стр., труба.	1731—32?
Jesu, der du meine Seele	78	C, DSA, RT, AT, RB, AB, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	Лейпциг.
Jesu, nun sei gepreiset	41	Si, RT, AA, DST, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., фаг.	1736
Jesus nahm zu sich.	22	ATC, AA, RB, AT, Ch	Стр., гоб.	1723
Jesus schläft.	81	AA, RT, AT, AB, AB, RA, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1724
Komm, du süsse Todesstunde	161	AA, RT, AT, RA, C, Ch	Стр., 2 фл., орг. (обл.).	1715
Teichtgesinnte Flattergeister	181	AB, RaoA, AT, AS, C	Стр., фл., гоб., тр.	1723—27

Начальные слова кантаты.	№ по пол. соб.от. Баха.	Составные части.	Составъ оркестра.	Время возник- новения.
Liebster Gott.	8	FChC, AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., фл., 2 гоб., валт.	1723—97
Liebster Emmanuel	123	FChC, RA, AT, RB, AB, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Liebe den Herren, mein Verlangen.	32	AS, RB, AB, RS, DSB, Ch	Стр., скр. соло, гоб.	2 лейпц. пер.
Lobe den Herren, den	137	FChC, AA, DSB, AT, Ch	Стр., 3 гоб., фл., 3 тр., лиг.	1732?
Lobe den Herrn, meine (D)	69	C, RS, AA, RT, AB, Ch	Стр., фл., 3 валт., лит.	1724
Lobet Gott in seine Reichen	143	C, FChC, RT, AT, AB, AT, FChC	Стр., фл., 3 валт., лит.	1735
Mache dich, mein Geist	115	FChC, AA, RB, AS, RT, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	(см. оратор.).
Man singet mit Freuden	149	C, AB, RA, AS, RT, DAT, Ch	Стр., виол. пик., фл., гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Meinen Jesum lass ich nicht	124	FChC, RT, AT, RB, DSA, Ch	Стр., 3 гоб., фл., 3 тр., лит.	29/IX 1731
Mein Gott, wie lang	155	RS, DAT, RB, AS, Ch	Стр., гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Meine Seel erhebt	10	FChC, AS, RT, AB, DAT, RT, Ch	Стр., фл.	19/1 1716
Meine Seele rühmt	189	AT, RT, AT, RT, AT	Стр., 2 гоб., тр.	2 лейпц. пер.
Meine Seufzer	13	AT, RA, FChC, RS, AB, Ch	Стр., контр., фл., гоб.	2 лейпц. пер.?
Meine liebster Jesus	154	AT, RT, Ch, AA, Aob, RT, DAT, Ch	Стр., скр. соло, 2 фл., гоб.	1724
Mit Fried und Freud	125	FChC, AA, RChB, DTB, RA, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.?
Nach dir, Herr	150	Si, C, AS, C, TA(Ch?), TB, C, C	Стр., фл., гоб., валт.	1711?
Nimm von uns, Herr	101	ChF, AT, RChS, AB, RChT, DSA, Ch	Стр. (безъ виол.) фл.	2 лейпц. пер.
Nimm, was dein ist.	144	C, AA, Ch, RT, AS, Ch	Стр., фл., 2 гоб., Taille, тр., 3 тром.	2 лейпц. пер.
Nun danket alle Gott.	192	Кантата, сохранявшаяся лишь частью, по одиноменной церковной пѣсни.	Стр., гоб.	1723—27
Nun ist das Heil	50	C(8 голос.)	Стр., 3 гоб., 3 тр., лит.	2 лейпц. пер.?
Nun Komm, der Heiden I.	61	C, RT, AT, RB, AS, Ch	Стр., фл.	1714
Nun Komm, der Heiden II.	62	FChC, AT, RB, AB, RSA, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	2 лейпц. пер.
Nur jedem das Seine	163	AT, RB, AB, RSA, DSA, Ch	Стр., 2 обл. виол., гоб.	24/XI 1715
O ewiges Feuer I)	34	C, RT, AA, RB, C	Стр., 2 фл., 2 гоб., 3 тр., лит.	1740—41?
O Ewigkeit I.	20	I ч.: FChC, RT, AT, RB, AB, AA, Ch; II ч.: AB, RA, DAT, Ch	Стр., 3 гоб., тр.	1723—27
O Ewigkeit II (Диалогъ).	60	DAT, RAT, DAT, RAB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	1732?
O heiliges Geist- u. Wasserbad.	165	AS, RB, AA, RB, AT, Ch	Стр., фл.	1724
O Jesu Christ, meins Lebens	118	FChC	Стр., фл.	ок. 1737
Preise, Jerusalem.	119	Ув. C, RT, AT, RB, AA, RS, C, RA, Ch	Стр., 2 фл., 3 гоб., 4 тр., лит.	30/VII 1730
Schau, lieber Gott	153	Ch, RA, AB, RT, Ch, AT, RB, AA, Ch	Струнные.	2/1 1724
Schauet doch und sehet	46	C, RT, AB, RA, AA, FChC	Стр., 4 фл., 2 гоб., тр. (валт.).	1723—27
Schlange doch	53	Авторъ считалъ ее подложной	Стр., виол.-пик., 2 фл., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Schmücke dich	180	FChC, AT, RS(Ch), RA, AS, RB, Ch		
Schwingt freudig euch	36	I ч.: G, FChC, AT, Ch; II ч.: AB, FChC, AS, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб.	около 1730
Sehet, welch eine Liebe	64	RAoBA, DAS(Ch), RT, AB, Ch	Стр., гоб.	1723
Sei Lob und Ehr.	159	FChC, RB, AT, Ch, RA, AB, AA, RT, Ch	Стр., скр. соло, 2 фл., 2 гоб.	1729—30?
Selig ist der Mann (Диалогъ).	117	AB, RS, AS, RS, AB, RSB	Стр., скр. соло, 2 гоб., Taille.	1733—34?
Siehe, ich will Fischer	57	I ч.: AB, RT, AT; II ч.: ATB, DSA, RS, Ch	Стр., 2 гоб., Taille.	2 лейпц. пер.?
Siehe zu, dass deine	88	C, RT, AT, RB, AS, Ch	Стр., 2 гоб.	1732?
Sie werden aus Saba	179	C, Ch, RB, AB, RT, AT, Ch	Стр., 2 фл., 2 гоб., 2 валт.	18/VI 1724
Sie werden euch in den Bann I.	44	DTBC, AA, FChC, RB, AS, Ch	Стр., 2 гоб., фл.	6/1 1724
Sie werden euch in den Bann II.	183	RB, AT, RA, AS, Ch	Стр., 2 гоб., фл.	1723—27
Singet dem Herrn	190	C(Ch), FChC, AA, RB, DTB, RT, Ch	Стр., 3 гоб., 3 тр., лит. (пезавкой).	1735
So du mit deinem Munde	145	Ch, C, DST, RT, AB, RS, Ch	Стр., фл., 2 гоб., тр	1724
Süsser Trost	151	AS, RB, AA, RT, Ch	Стр., фл., гоб.	1729—30?
Tritt auf die Glaubensbahn	152	Co, AB, RB, AS, RB, DSB	Виола д'амуръ, гамба, фл., гоб.	2 лейпц. пер.
Tue Rechnung	168	AB, RT, AT, RB, DSA, Ch	Стр., 2 гоб.	29/XII 1715
Unser Mund sei	110	C, AT, RB, AA, DST, AB, Ch	Стр., 2 фл., 3 гоб., фл., 3 тр., лит.	1723—27
Uns ist ein Kind	142	Co, C, AB, C, AT, RA, AA, FChC	Стр., 2 фл., 2 гоб.	1734—37?
Vernünftige Ruh	170	AA, RA, AA, RA, AA	Стр., фл., гоб., орг. (обл.)	1712/3
Wachet auf	140	FChC, RT, DSB, FChC, RB, DSB, Ch	Стр. (скр. соло, виол. пик.), 2 гоб., Taille, валт.	1732?
Wachet, betet.	70	I ч.: C, RB, AA, RT, AS, RT, Ch; II ч.: AT, RB, AB, Ch	Стр., обл. виол., гоб., фл., тр.	1716
Wahrlich, wahrlich	86	AB, AA, FChC, RT, AT, Ch	Стр., скр. соло, 2 гобоя.	1723—27
Wär Gott nicht mit uns.	14	C(FChC), AS, RT, AB, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	30/1 1735
Warum betrübst du dich	138	FChC(R), RB, Ch(R), RT, AB, RA, FChC	Стр., 2 гоб.	1732?
Was trug ich.	94	FChC, AB, RChT, AA, RChB, AT, AS, Ch	Стр., фл., 2 гоб.	1733?
Was Gott tut I.	98	FChC, RT, AS, RA, AB	Стр., 2 гоб., Taille.	
Was Gott tut III.	99	FChC, RB, AT, RA, DSA, Ch	Стр., фл., гоб., валт.	1731—35
Was mein Gott will.	11	FChC, DAT, AS, AB, AA, FChC	Стр., обл. виол., фл., гоб., 2 валт., лит.	
Was soll ich aus dir machen	89	FChC, AB, RA, DAT, RS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Was willst du dich betrüben	107	AB, RA, AA, RS, AS, Ch	Стр., 2 гоб., валт.	около 1730
Weinen, Klagen.	12	FChC, RB, AB, AT, AS, AT, FChC	Стр., 2 фл., 2 гоб., валт.	1735/6?
Wer da glaubet	37	Si, C, RA, AA, AB, AT, Ch	Стр., гоб., фл., тр.	1724
Wer Dank opfert.	17	C, AT, FSACH, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб.	1732?
Wer mich liebet I.	59	I ч.: G, RA, AS; II ч.: RT, AT, RB, Ch	Стр., 2 гоб.	1736?
Wer mich liebet II.	74	DSB, RS, Ch, AB	Стр., 2 тр., лит.	1716
		C, AS, RA, AB, AT, RB, AA, Ch	Стр., скр. соло, 3 гоб., 3 тр., лит.	1735

Начальные слова кантаты.	№ по пол. соб. соч. Баха.	Составные части.	Составъ оркестра.	Время новинки.
Wer nur den lieben Gott . . .	93	FChC, RChB, AT, DSA, RChT, AS, Ch	Стр., 2 гоб.	1728?
Wer sich selbst erhöhet . . .	47	C, AS, RB, AB, Ch	Стр., 2 гоб., орг. (обл.).	1730
Wer weiss, wie nahe . . .	27	FCh(R), RT, AA, RS, AB, хоръ (5 голос.)	Стр., 2 гоб., орг. (обл.).	1731?
Widerstehe doch . . .	54	AA, RA, AA	Струнные.	1731—32?
Wie schön leuchtet . . .	1	FChC, RT, AS, RB, AT, Ch	Стр., 2 гоб., 2 валт.	2 лейпц. пер.
Wir danken alle Gott . . .	29	Si, C, AT, RB, AS, RCh, AA, Ch	Стр., скр. соло, 2 гоб., 3 тр., лит., орг. (обл.).	27/VIII 1731
Wir müssen durch viel Trübsal.	146	Si, C, AA, RS, AS, RT, DTB, Ch	Стр., фл., 2 гоб., тр., орг. (обл.).	около 1735
Wo gehest du hin . . .	166	AB, AT, FCh, RB, AA, Ch	Стр., гоб.	1723—27
Wo Gott, der Herr . . .	178	FChC, FChR, AB, FTCh, FChR, AT, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Wohl dem, der sich . . .	139	FChC(uCh), AT, RA, AB, RS, Ch	Стр., 2 гоб.	2 лейпц. пер.
Wo soll ich fliehen hin . . .	5	FChC, RB, AT, RA, AB, RS, Ch.	Стр., виола соло, 2 гоб., тр.	1735?
Wünschet Jerusalem Glück . . .		Кантата эта затерялась (см. Спитта II, 299, 809)		27/VI 1730

Свѣтскія кантаты.

51.

По разнымъ поводамъ нашему мастеру приходилось писать „сценическую“ музыку, и въ ней мы находимъ истые шедевры его звукотворчества, все равно, идетъ ли дѣло о гордой, претенціозной „Drama per musica“ для придворнаго праздника или „Cantate burlesque“, какъ называется, напимѣръ, „Koffee Cantate“.

Многія изъ этихъ композицій, по всей вѣроятности, не дошли до насъ, что доказываетъ намъ цѣлый рядъ духовныхъ кантатъ, характеръ музыки которыхъ почти совсѣмъ не вяжется съ текстомъ. Съ первыхъ самостоятельныхъ выступлений въ качествѣ композитора до послѣднихъ годовъ своей жизни, Бахъ никогда не пропускалъ возможности „презентовать“ такого рода музыку королю, членамъ городского совѣта, своимъ покровителямъ, друзьямъ и дать исходъ своему прирожденному чувству юмора.

Охотничья кантата „Was mir behagt“—застольная музыка, заказанная Баху его повелителемъ, герцогомъ Веймарскимъ для праздника въ честь дня рожденія его сосѣда въ Саксенъ-Вейссенфельзѣ—была исполнена въ 1716 году и представляетъ собой свѣжее, довольно объемистое произведение со многими сценически изобразительными моментами, которые не теряютъ своего характера даже въ переработкахъ. Отдѣльные части ея были перенесены мастеромъ въ различныя церковныя кантаты, какъ, напимѣръ, въ Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebet“ („Du bist geboren mir zu gute“). Знаменитая арія для сопрано „Mein gläubiges Herze“ содержитъ, однако, лишь Basso ostinato, заимствованный отсюда. Съ нимъ Бахъ связываетъ прелестную мелодію, полную благородства. Матеріалъ другой кантаты на св. Троицу заимствованъ, по большей части, изъ „серенады“ на день рожденія (1717?) кетенскаго герцога. Послѣдняя была несомнѣнно написана самимъ Бахомъ („durchlauchtigster Leopold“), о чемъ мы можемъ судить, съ увѣренностью, по популярнымъ формамъ, ритмикѣ дуэта (Tempo di Menuetto!) и заключительнаго хора.

Другая, сохранившаяся лишь въ видѣ фрагмента, свѣтская кантата „Mit Gnaden bekröne“ (вступительныя слова текста: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“), состоящая изъ поздравительныхъ соло и ансамблей, тоже написана въ кетенскій періодъ и, въ видѣ церковной кантаты, была подогнана подъ текстъ „Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiss“.

Быть можетъ, также къ кетенскому періоду принадлежить композиція, „Weichet nur, betrübte Schatten“, которая исполня-

лась во время свадебного пиршества дружеской Баху молодой четы. Эта прелестная кантата рисуетъ весну въ природѣ и весеннюю радость въ сердцѣ. Арія „Phoebus eilt“ содержитъ въ себѣ эмбрионъ заключительной части шестой сонаты для скрипки и клавира.

Въ 1726 году Бахъ еще разъ фигурировалъ со своими пѣвцами и музыкантами, которыхъ онъ привезъ для этой цѣли изъ Лейпцига, въ качествѣ капельмейстера кетенскаго герцога, исполняющая въ Кетенѣ поздравительную кантату „Steigt freudig in die Luft“. Это яркое произведение пригодилося ему еще и по другому поводу, причемъ текстъ былъ переработанъ, и первый хоръ, соотвѣтственно съ основнымъ поэтическимъ мотивомъ, начинался въ этой новой редакціи со словъ „Schwingt freudig euch empor“ (Пикандеръ). Значительная часть этой композиціи была также перенесена въ церковную кантату, съ сохраненіемъ, конечно, всего, что можно было взять изъ прежняго текста.

Лейпцигская свадебная кантата (1728, Пикандеръ), „Vergnügte Pleissenstadt“, была представлена, впоследствии, Бахомъ, въ качествѣ кантаты, воспѣвающей городъ Лейпцигъ и его благородный магистратъ. Къ сожалѣнію эта композиція, какъ и многія подобныя ей, не дошла до насъ.

52.

Для академическихъ празднествъ и торжественныхъ актовъ Бахъ написалъ большое количество кантатъ. Первая изъ нихъ была сочинена на празднованіе дня рожденія знаменитаго въ то время философа, доктора Августа Миллера. Это была „Drama per Musica“ Der zufriedengestellte Aeolus (1725—Пикандеръ). Во время написанія этой кантаты Бахъ имѣлъ въ своемъ распоряженіи „достаточныя художественныя средства“. Его оркестръ—обыкновеннаго состава и содержитъ, кромѣ того, еще три трубы, двѣ валторны. Всѣ тайныя и явныя силы природы, о которыхъ говоритъ текстъ, преисполненный разныхъ мифологическихъ аллегорій, служатъ Баху мотивами для грандіозныхъ звукоизображеній: музыка то бушуетъ, какъ буря, то нѣжно шепчетъ, успокаиваетъ, шутитъ! Вся кантата заканчивается громкимъ „vivat“ въ честь „счастливаго ученаго“ Августа. Она исполнялась, повидимому, на открытомъ воздухѣ, такъ какъ профессора чувствовали, вѣроятно, въ какомъ-либо саду. Ту же композицію Бахъ использовалъ въ 1734 году также и для торжественнаго коронаванія своего курфюрста Фридриха Августа II, вступавшаго на польскій престолъ подъ именемъ Августа III („Blast Lärmen, ihr Feinde“).

Для университета была предназначена Drama per musica въ честь доктора Корта (1726), получившаго профессуру. Подъ звуки марша академическіе граждане вступаютъ въ актовый залъ,

DRAMA PER MUSICA,

Welches

Bei dem Allerhöchsten

Ernennungs-Gefeste

Des

Aller-Durchlauchtigsten und Großmächtigsten

Augusti III.

Königs in Pohlen und Chur-Sürsten zu Sachsen,

in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführt wurde

in dem

COLLEGIO MUSICO

durch

J. S. B.

Leipzig, den Jan. 1734.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

Заглавный листъ къ тексту кантаты Баха.

„Blast Lärmen“. (факсимиле).

DRAMA
PER MUSICA.

Welches

Ben dem Allerhöchsten

Geburths = Feste

Der

Allerdurchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

Königin in Bohlen

und

Herzfürstin zu Sachsen

in unterthänigster Ehrfurcht
aufgeführt wurde

in dem

COLLEGIO MUSICO

Durch

J. S. B.

Leipzig, den 8. December 1733.

Verdruckt bey Bernhard Christoph Bernkopf

Заглавный листъ къ тексту кантаты Баха

„Tonet ihr Pauken“ (Факсимиле).

и нѣсколько сухо обрисованныя фигуры прилежанія, благородства, счастья и благодарности возносятъ хвалу ученому. Помпезный ступительный хоръ „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ прекрасно контрастируетъ съ бодрымъ, свѣжимъ заключительнымъ „Vivat“. Кантата впоследствии также послужила для торжественнаго празднованія дня рожденія короля („Auf, schmetternde Töne“).

53.

Такимъ образомъ, мы переходимъ къ разсмотрѣнiю тѣхъ торжественныхъ композицій въ честь королевскаго дома, которыя Баху приходилось писать въ качествѣ руководителя музыки-коллегіума Телемана. Въ 1733 году день рожденія наслѣднаго принца былъ отпразднованъ „drama per musica“, „Hercules auf dem Scheidewege“ (или „die Wahl des Hercules: „Lasst uns sorgen“, на текстъ Пикандера). Это поэтическое произведение перешло цѣликомъ—за исключеніемъ послѣдняго хора и речитативовъ—въ рождественскую ораторію.

Подобную же судьбу имѣла блестящая торжественная композиція на день рожденія королевы (8 декабря 1733 года), которая была закончена Бахомъ только наканунѣ праздника („Tönet ihr, Pauken“).

„Cantata gratulatoria“ на 5 октября 1734 года, судя по тексту, была написана очень спѣшно. Она представляла собой „вечернюю музыку“, которую студенты исполняли въ присутствіи Высочайшихъ особъ. Въ ней мы находимъ, въ видѣ торжественнаго вступленія, двойной хоръ, сопровождаемый литаврами и трубами („Preise dein Glücke“). Впоследствии онъ вошелъ въ осанну H-moll'ной мессы. Одинъ изъ номеровъ этой несовсѣмъ выдержанной композиціи былъ примѣненъ мастеромъ въ его „рождественской ораторіи“. Непосредственно затѣмъ (7 октября) члены Collegium musicum устроили торжественное празднованіе дня рожденія короля. Въ поздравительной кантатѣ содержатся тонкіе, технически очень тщательно отдѣланные рисунки, аллегоріи отечественныхъ рѣкъ Вислы, Эльбы, Плейссе и Дуная (королева была австрійской принцессой), которыя привѣтствуютъ короля. Произведеніе это въ музыкальномъ смыслѣ необычайно поэтично и богато. Текстъ же Пикандра нуждается въ коренной переработкѣ. Мы приведемъ лишь одинъ небольшой образецъ его „придворной“ поэзіи. Эльба поетъ:

„Пусть лучше Малабаръ	„Eh soll der Malabar
„Закинетъ неводъ у береговъ моихъ:	„an meinem Ufer fischen:
„Чѣмъ мнѣ навсегда	„Eh ich will ganz und gar.
„Потерять тебя, дражайшій Августъ мой“.	„dich, theuerster Augustus missen“.

Сольные кантаты того периода: „Von der Vergnügbarkeit“, которая, быть может, была сочинена для домашних концертов мастера, „O holder Tag“, очень грациозная свадебная кантата для сопрано и баса, написанная имъ въ послѣдніе годы жизни. Ея текстъ неоднократно замѣнялся другимъ, и сама кантата исполнялась, такимъ образомъ, каждый разъ, какъ новое произведение. Кантата очень энергично защищаетъ музыку отъ нападокъ со стороны ея „ученыхъ“ противниковъ. Итальянскую сольную кантату съ чембало мы имѣемъ въ „Amore traditore“, которая носитъ характеръ явнаго подражанія итальянскимъ камернымъ кантатамъ. Прелестный компромисъ между Баховскими душевными переживаниями и романскими красками и ароматомъ раскрывается намъ въ кантатѣ для сопрано „Non sà che sia dolore“ (съ великолѣпной симфоніей), текстъ которой представляетъ собой мало отрадную смѣсь нѣмецкаго съ итальянскимъ.

Сатирическіе элементы содержатся въ двухъ кантатахъ. „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ (Пикандера, 1731 или 1732) былъ написанъ въ очень безотрадный періодъ жизни мастера, которому пришлось пережить не мало тяжелыхъ часовъ, изъ-за злостныхъ критическихъ выпадовъ молодого литератора Шейбе. Послѣдній упрекалъ Баха за напыщенность, запутанность его музыки (упреки, впрочемъ, повторяемые еще и въ наши дни) и утверждалъ, что искусство нашего мастера идетъ ложными путями. Противъ этихъ Бекмессерскихъ выходокъ и ихъ виновника („Мидасъ“ — который въ концѣ кантаты „украшенъ длинными, ослиными ушами“) нашъ мастеръ и выступаетъ въ этомъ поэтичномъ и остроумномъ музыкальномъ турнирѣ, заканчивающемся слѣдующимъ обращеніемъ Момуса:

„Du guter Mydas, geh' nun hin,
und lege dich in deinem Walde nieder.
Doch tröst dich, du hast noch mehr dergleichen Brüder.
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,
Man urteilt in den Tag hinein
Und die so tun gehören alle in deine Zunft“.
Мой добрый Мидасъ, уйди обратно въ лѣсъ твой,
Но утѣшься тѣмъ, что у тебя есть много братьевъ-жс. какъ ты
Неразуміе, непониманіе.
Стараются нынѣ стать рядомъ съ мудростью,
И судятъ обо всемъ свысока.
И тѣ кто поступаютъ такъ, всѣ принадлежать къ твоему десятку.

Обращаясь (къ Фебу-Баху):

„Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
„Es ist nichts Lieblicheres, als deine Lieder“.
„Возьми же, Фебъ, вновь въ руки свою лиру.
Нѣтъ ничего прелестнѣе, чѣмъ твои пѣснн“.

Хоромъ въ честь искусства, истые представители котораго не должны бояться нападокъ и придирчивой критики, такъ какъ ихъ творчеству покровительствуютъ сами боги, Бахъ заканчиваетъ свою юмористическую кантату, въ которой нашъ мастеръ свелъ въ Collegium musicum (1732) счеты со своими противниками.

Когда Баху въ послѣдствіи приходилось еще не разъ наталкиваться на пренебрежительное отношеніе къ музыкѣ и ея адептамъ, ученикамъ лейпцигскихъ школъ, онъ вновь взялся за переработку своей кантаты и, какъ мы уже рассказывали, внесъ въ нее новые полемическіе выпады по адресу своихъ противниковъ.

Очень удачной „драматической“ сатирой мы можемъ назвать также и кофейную кантату (1732 Пикандеръ). Въ ней авторъ выступаетъ обличителемъ увлеченія „кофеипитіемъ“, которое только незадолго до этого, но зато очень быстро, стало распространяться въ Германіи. „Отецъ Шлендриянь“ обѣщаетъ своей дочери Лисхень найти ей жениха лишь при условіи, что она откажется совсѣмъ отъ кофія. У Пикандра это обѣщаніе отца возымѣло свое дѣйствіе. Бахъ же избралъ болѣе деликатную обрисовку конфликта. Лисхень тайно отъ отца даетъ слѣдующее торжественное обѣщаніе: „Ни одинъ женихъ не перешагнетъ порога моего дома, если не дастъ мнѣ слова, что мнѣ разрѣшено будетъ варить себѣ кофе, когда мнѣ угодно“. Въ заключительномъ хорѣ „кошка всегда будетъ ловить мышей, а дѣвицы — пить кофе“ кофеипитіе получаетъ свою художественную санкцію¹⁾.

Намъ остается разсмотрѣть еще двѣ „привѣтственныя кантаты“ на тексты Пикандера. Бывшій лакей графа Брюля былъ самъ возведенъ въ санъ имперскаго графа и пожалованъ имѣніемъ Видерау. Его привѣтствовали очаровательной кантатой „Angenehmes Wiederau“, большая часть которой въ послѣдствіи перешла въ кантату на Ивановъ день „Freue dich, erlöste Schar“. И, наконецъ, „мужичью кантату!“

Нѣкто К. Г. ф. Дискау, королевско-польскій и саксонскій камергеръ и окружный начальникъ Лейпцига, унаслѣдовалъ отъ матери своей два имѣнія: Kleinzschocher и Knauthain. 30 августа 1742 года, какъ повѣствуетъ Лейпцигская хроника Шварца (1747), въ Kleinzschocher'ѣ состоялось пышное празднество въѣзда въ имѣніе новаго владѣльца. Это празднество увѣковѣчено въ на-

¹⁾ Кофейная кантата Баха была единственнымъ его произведеніемъ, которое было исполнено при жизни автора внѣ того города, гдѣ онъ жилъ. Такъ, во „Франкфуртскихъ извѣстіяхъ“ за 1739 годъ мы читаемъ: „Во вторникъ 7 апрѣля чужой музыкантъ исполнилъ концертъ, въ которомъ, между прочимъ, будутъ выведены въ драмѣ Шлендриянь и его дочка Лисхень“ (Примѣчаніе переводчика).

шей кантатѣ. Авторомъ текста былъ опять таки Пикандеръ. Такъ какъ Дискау, въ качествѣ окружнаго начальника, вѣдалъ также мѣстное финансовое управленіе и являлся, такимъ образомъ, непосредственнымъ начальникомъ лейпцигскаго пѣтѣ, то надо полагать, что, по всей вѣроятности, именно это обстоятельство побудило его написать текстъ торжественной кантаты. Бахъ же, желая оказать любезность своему вѣрному и всегда готовому къ его услугамъ составителю текстовъ, сочинилъ соотвѣствующую музыку.

Дѣйствующими лицами драматическаго діалога являются крестьянскій паренъ и его возлюбленная, Мике. Начало и конецъ ея составляютъ пѣсенки поселянъ. Мужики и вся картина ихъ жизни написаны грубыми штрихами. Какъ у Ганса Закса, такъ и въ тѣ времена—въ эпоху Руссо—грубый мужикъ служилъ исключительно объектомъ остротъ горожанъ. Соотвѣтственно съ этимъ, весь текстъ пропитанъ крестьянскими оборотами рѣчи, не отличающимися изысканностью выражений. Но въ общемъ онъ написанъ вполне литературнымъ языкомъ, и только въ началѣ авторъ примѣшиваетъ нѣсколько словечекъ, заимствованныхъ изъ лейпцигскаго діалекта, чтобы придать кантатѣ мужицкій характеръ. Несравненно выше плоскаго текста стоитъ музыка Баха, который использовалъ очень удачно, въ юмористическомъ стилѣ своей музыки, пѣсни и мелодіи различныхъ танцевъ (въ *Quodlibet* номъ вступленіи оркестра) и создалъ, такимъ образомъ, художественный типъ, который могъ послужить образцомъ для созданія и развитія настоящаго нѣмецкаго *Singspiel*'я.

Ораторіи.

57.

Бахъ написалъ рождественскую, пасхальную ораторіи и ораторію на вознесеніе Господне. Если кантата „представляетъ собой лишь пьесу опернаго характера“, то нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что мастеръ соединилъ подъ именемъ рождественской ораторіи шесть церковныхъ кантатъ на тексты по евангелію отъ Матѳея и Луки. Правда, она носитъ болѣе созерцательный характеръ, и Бахъ совершенно не пользуется многими драматическими мотивами текста. Однако, мы находимъ въ ней черты, сближающія ея съ старой народной драмой, (симфонія съ „*Hirtenmusik*“, речитативъ для баса „*Was Gott dem Abraham verheissen*“, основной мотивъ которой заимствованъ изъ старыхъ пастушескихъ пѣсень, теноровая арія „*Frohe, Hirten eilt*“, „дѣтская колыбельная“: *Schlafe mein Liebster* и т. д., драматическая

сцена у гроба Христа, прощаніе въ пасхальной ораторіи), и на основаніи этого Спитта съ полнымъ правомъ подводитъ ораторію, вмѣстѣ съ музыкой Страстей Господнихъ подъ одно общее понятіе „Мистеріи“.

Въ основу этихъ шести кантатъ положены евангелія 1 2, 3 дня рождественскихъ праздниковъ и новаго года, воскресенія послѣ новаго года, на Богоявленіе. Они „разсказываютъ“ о рожденіи Христа, о поклоненіи пастырей, славословіи ангеловъ, 4 кантата посвящена крещенію Господню, 5 и 6 волхвамъ съ востока и проискамъ Ирода.

Ихъ народную основу составляютъ хоралы. На первое мѣсто Бахъ ставитъ старинную дѣтскую „рождественскую пѣснь“ М. Лютера: „*Vom Himmel hoch*“, за ней слѣдуетъ „*Gelobet seist du, Jesu Christu*“, далѣе онъ „чрезвычайно выдѣляетъ“ „*Wie soll ich dich empfangen*“ Гергардта, тексту которой придаетъ особенно глубокое толкованіе, облекая его въ „*Passionsmelodie*“ („О, Haupt“). Мелодія эта помѣщена въ видѣ простаго четырехголоснаго хорала въ первой кантатѣ и фигурированнаго хорала въ заключеніи послѣдней кантаты, что придаетъ ей даже извѣстное единство музыкальной концепціи. Мадригальныя части кантаты написаны Бахомъ, совмѣстно съ Пикандеромъ. Оба они старались передѣлать раньше написанныя праздничныя и аналогичнаго характера кантаты въ духовныя. 8 декабря 1733 года Бахъ исполнилъ въ своемъ *Collegium musicum* въ день рожденія королевы „*Drama per musica*“, текстъ которой былъ сочиненъ имъ, повидимому, самимъ. Два хора изъ нея („*Jauchzet*“ и „*Herrscher des Himmels*“), а также и аріи „*Grosser Herr*“ и „*Herrscher des Himmels*“, были въ послѣдствіи перенесены мастеромъ въ рождественскую ораторію. Въ честь дня рожденія кронъ-принца, 5 сентября 1733, Пикандеръ сочинилъ *Drama per musica* „*Die Wahl des Hercules*“, Бахъ написалъ къ ней музыку и использовалъ хоръ изъ нея („*Fallt mit Danken*“), четыре аріи „*Bereite dich Zion*“, „*Schlafe, mein Liebster*“, „*Flösst mein Heiland*“, „*Ich will nur dir zu Ehren*“, а также и дуэтъ „*Herr, dein Mitleid*“, для ораторіи. Авторомъ поздравительной кантаты, въ честь приѣзда короля 5 октября 1734 въ Лейпцигъ является тоже несомнѣнно Пикандеръ. Въ рождественскую ораторію изъ нея перешла арія „*Erleucht auch*“. Переработка текста, для приспособленія ея къ новой музыкѣ также, по всей вѣроятности, была сдѣлана авторомъ оригинала. Кстати, надо сказать, что рядъ другихъ частей рождественской ораторіи скомпанованы изъ матеріала такихъ торжественныхъ кантатъ. И мастеръ прекрасно зналъ, что онъ дѣлаетъ, пользуясь свѣтской музыкой для духовныхъ кантатъ, ибо для него король не былъ каррикатурной фигурой изъ *Simplicissimus*'а, а намѣстникомъ Бога на землѣ. Онъ спасъ отъ забвенія случайную свѣтскую музыку, написанную по извѣстному поводу, перенесъ ея въ церковь, гдѣ она исполнялась регулярно, въ теченіе многихъ лѣтъ.

Вся эта музыка носить вполне народный характер, в самом благородном смысле этого слова, и ее многочисленные арии да-капо, своими ритмическими, инструментальными и всяческими иными звуковыми чарами, производят глубокое впечатление даже на мало „развитых“ слушателей. Напомним только о колыбельной пьесе Марии, и о гордой арии, приобретающей особый блеск, благодаря партии концертирующей трубы, в которой прославляется величие „властелина мира“, о дѣтски наивной арии с эхо, о согрѣтомъ сердечной теплотой дуэтъ „Herr, dein Mitleid“, о придворной арии „Nur ein Wink“, носящей полонезный характер (съ прекрасно разработаннымъ „шествиѣмъ“ въ концѣ), о проникнутомъ драматической эмоціей терцетомъ, дивныхъ аріозныхъ речитативахъ („Immanuel“, „So geh dann hin“, „Wohlan“, о волнуемомъ одногласномъ хоралѣ „Es ist auf Erden“, съ его глубоко трогательнымъ гобоемъ. Хоралы носятъ также своеобразный радостный и все же интимный характеръ. И надъ ними возвышаются великолѣпные хоры, представляющіеся часто полифоническую разработку формы арии, съ блестяще написанными партіями концертирующихъ инструментовъ, а надъ всѣмъ этимъ грандіозное „Ehre sei Gott“ сонма ангеловъ, чье ликование разносятъ звуковыя волны по всей вселенной. Произведение это написано въ 1734 году, т. е. „въ лучшую, наиболее зрѣлую эпоху творчества нашего мастера“ (по выраженію Ф. Винтерфельда).

58.

Въ тотъ же періодъ (1736) была, вѣроятно, написана Бахомъ и его пасхальная ораторія, авторъ текста которой неизвѣстенъ. Ораторія эта была нѣсколько разъ переработана нашимъ мастеромъ. Первоначально она была задумана въ видѣ духовной драматической композиціи, даже содержала имена отдѣльных „дѣйствующихъ“ лицъ и только въ послѣдствіи приняла свой кантатный характеръ. Однако-жъ, ее основной драматическій характеръ совершенно не измѣнился. Съ этой точки зрѣнія мы можемъ разсматривать возгласы хора, сопровождающіе дуэта Іоанна (басъ) и Петра (теноръ), спѣвающихъ къ гробу Господню, какъ обращеніе къ вѣрующимъ съ приглашеніемъ присоединиться къ обоимъ святымъ, ибо въ тѣ времена, когда старинныя мистеріи и все, что напоминало ихъ, было изгнано изъ церкви, чисто драматическая музыкальная композиція—въ которой не было словъ Священнаго Писанія или хорала—могло возбудить неудовольствіе служителей церкви. Поспѣшный бѣгъ, въ которомъ Петръ, конечно, остается позади другихъ, придаетъ тексту ораторіи извѣстный отбѣнокъ веселости, свойственный народной драмѣ. Въ общемъ—же діалоги и сцены у гроба остались безъ измѣненія. Вся ораторія написана очень

свѣжо и ярко. Первый дуэтъ съ хоромъ (задуманный, очевидно, въ видѣ соло) въ музыкальномъ смыслѣ имѣетъ много общаго съ блестящимъ заключительнымъ хоромъ, представляющимъ собой родъ сокращенной французской увертюры. Глубоко значительный контрастъ съ настроеніями предыдущихъ частей вноситъ арія для тенора „Sanfte soll mein Todeskummer, nur ein Schlummer“ (сопровожаемая мечтательными звуками скрипокъ и флейтъ), съ ее поэтической лирикой мирнаго угасанія. Вступительная, задуманная въ большомъ стилѣ симфонія (оживленный $\frac{3}{8}$ тактъ, а затѣмъ адажіо $\frac{3}{4}$) опять-таки тѣсно связана съ начальнымъ хоромъ, такъ что, включая сюда дуэтъ и хоръ, мы можемъ разсматривать всю композицію, какъ одну грандіозную италіанскую симфонію.

Ораторія на вознесеніе Господне съ ее сжатымъ, но драматически разработаннымъ текстомъ по евангелію отъ Луки, Марка и апостольскимъ посланіямъ обыкновенно приводится въ числѣ кантатъ („Lobet Gott in seinen Reichen“); по всей вѣроятности она была написана тоже приблизительно въ 1736 году; авторъ мадригалныхъ частей ее намъ неизвѣстенъ. Вся ораторія носитъ строго церковный характеръ. Простой хоралъ, включенный въ нее (мел. „Ermuntre dich“), содержитъ, какъ и заключительный фигурированный хоралъ, много звукоизобразительныхъ деталей. Въ сольныхъ партіяхъ, съ ихъ очень характернымъ инструментальнымъ сопровожденіемъ, какъ бы видишь мысленно цѣлая драматическая сцена. Прощальную арію Бахъ использовалъ для Agnus Dei своей H-moll'ной мессы.

Вступительный хоръ, весь насыщенный звукомъ, полный красокъ и блеска, въ которомъ Бахъ примѣняетъ всѣ доступныя ему художественныя средства, выдержанъ въ формѣ арии да-капо.

Музыка Страстей Господнихъ и траурная ода.

59.

Начиная съ 12 вѣка въ христіанской церкви утвердился обычай исполнять во время страстной недѣли повѣствованіе о Страстяхъ Господнихъ съ распределенными между отдѣльными духовными лицами „ролями“. Самый текстъ былъ облеченъ въ одногласное, грегорианское, латинское пѣніе. Одно изъ духовныхъ лицъ пѣло партію рассказчика, другое слова Спасителя, еще нѣсколько священнослужителей слова остальныхъ, выступающихъ въ текстѣ персонажей, „народъ“ же изображалъ хоръ.

Этотъ обычай сохранила въ 16 столѣтіи и лютеранская церковь, только тексты были переведены на нѣмецкій языкъ,

что часто вело къ незначительному измѣненію хоральной интонаціи. Съ 1530 года до середины 18 столѣтія во время богослуженія лютеранской церкви музыка Страстей Господнихъ исполнялась обычно въ хоральной интонаціи; безчисленныя перепечатки ея стереотипныхъ формъ мы находимъ въ тогдашнихъ Gesangbücher. Пѣніе состояло изъ речитированія на опредѣленныхъ тонахъ, и только при знакахъ препинанія, въ оборотахъ, имѣющихъ характеръ заключенія, голосъ мѣнялъ высоту звука, подымаясь или опускаясь, согласно музыкальному построению хорала. Въ простыхъ многоголосныхъ „turbae“ (слова, произносимыя толпой, народомъ) мы только очень рѣдко наблюдаемъ опредѣленные мелодические обороты, въ современномъ смыслѣ этого слова. Партію евангелиста исполнялъ теноръ, Христа — басъ; ancillae (прислужницы), „Pilati uxor“ (жена Пилата) — для этихъ партій были сохранены латинскія названія — писались для альтовъ (въ тѣ времена въ передачѣ мужскими голосами, какъ это еще и понынѣ дѣлается въ Италіи). Повѣствованію о Страстяхъ Господнихъ часто предшествовалъ хоръ, возвѣщавшій о нихъ, а заключеніемъ служила благодарственная молитва для хора на простой скромный текстъ, которая впослѣдствіи разрослась въ мотетообразную хоровую композицію на слова церковнаго пѣснопѣнія¹⁾.

Наряду съ этими „Passionen“, хоральнаго типа, въ концѣ 15 и началѣ 16 вѣка въ церковную музыку входятъ „Страсти“, написанныя въ мотетномъ, выдержанно многоголосномъ характерѣ. Въ нихъ совершенно нѣтъ одноголосной музыки, и слова отдѣльныхъ лицъ исполняются небольшими группами пѣвцовъ.

Третій родъ музыки Страстей представляетъ собой нѣчто среднее между обоими, о которыхъ мы говорили уже выше. Евангелистъ, а можетъ и Христосъ, речитируетъ (одногласно) въ хоральной интонаціи, все остальное написано многогласно.

Въ 17 столѣтіи концертирующій стиль постепенно овладѣлъ музыкой Страстей. Эти новыя музыкальныя вѣянія, еще не совсѣмъ отчетливо, проявляются въ „Страстяхъ“ Шюца, которая вмѣсто хоральной интонаціи содержатъ речитативъ, но не имѣютъ еще инструментальной музыки и аккомпанимента. Однако, въ „Sieben Worte Christi“, написанныхъ на тему Страстей, мы встрѣчаемъ уже инструментальныя „симфоніи“.

Въ теченіе 17 столѣтія мы наблюдаемъ у духовныхъ композиторовъ различныя попытки ввести въ музыку Страстей арію, которая въ тѣ времена, само собой разумѣется, еще не достигла законченныхъ формъ послѣдующей эпохи, но соотвѣтствовала нашей пѣснѣ. Gratiagum actio, которая уже задолго до этого трактовалась, какъ „благодарственная пѣсенка“, теперь снабжается инструментальнымъ сопровожденіемъ. Мы находимъ, да-

же, духовныя пѣсни, которыя носили характеръ аріи и должны были исполняться дискантами (съ сопровожденіемъ инструментовъ), что въ этой старинной формѣ „Страстей“ замѣнялось однако-жъ пѣніемъ всей общины. Мы можемъ считать установленнымъ, что уже въ „Страстяхъ“, хоральнаго типа, община исполняла между отдѣльными частями хоромъ церковныя пѣснопѣнія. Съ преобладаніемъ концертирующей музыки церковныя пѣснопѣнія стали все больше и больше принимать характеръ арій и участіе общины постепенно отпадаетъ.

Въ послѣдующій періодъ мы видимъ, что различные композиторы пытаются разрабатывать повѣствованіе о „Страстяхъ Господнихъ“ въ видѣ духовной оперы, ораторіи. Такія духовныя оперы въ нѣсколько актовъ представляютъ собой „Der blutige und sterbende Jesus“ и „Weinender Petrus“ Кейзера (1711), въ которыхъ отсутствуетъ партія речитирующаго евангелиста и хораль. Ихъ текстъ представляетъ собой совершенно свободное поэтическое произведеніе.

На слова Брокеса о „Иисусѣ, умершемъ за грѣхи міра, избраннымъ по четыремъ евангеліямъ въ связной рѣчи“ (1712), писали музыку Кейзеръ, Телеманъ, Гендель. Въ ихъ композиціяхъ сохранена партія евангелиста, но зато самыя слова поэта подверглись обработкѣ.

60.

Такого рода музыкальная разработка „Страстей“ въ общемъ неблагоприятно отразилась на возможности исполненія подобныхъ композицій въ церкви, и народный элементъ въ нихъ, хораль, былъ, если не окончательно вытравленъ, то, во всякомъ случаѣ, отодвинутъ на задній планъ. Въ тѣхъ же произведеніяхъ, въ которыхъ этотъ элементъ сохранился, онъ играетъ довольно печальную, безпомощную роль, какъ напримѣръ въ „страстной“ кантатѣ „Tod Jesu“ Рамлера и Грауна (1756).

Нѣмецкія „Страсти Господни“ окончательно подпали подъ вліяніе италіанщины.

Генію Баха было дано соединить въ единое цѣлое всѣ противорѣчивыя музыкальныя элементы, кристаллизовавшіеся во кругъ музыки Страстей, и синтезировать ихъ въ высшей художественной формѣ. И въ его творчествѣ мы видимъ грандіозную манифестацію нѣмецкаго духа, которымъ уже въ 16 вѣкѣ были проникнуты, любовно и трогательно, музыкальныя формы Страстей, того духа, изъ котораго родились большія „Страсти Господни“ 18 столѣтія, „это истинно нѣмецкое выявленіе творческаго духа націи, та религіозная тема, которая была разработана только нѣмецкими художниками и только ими понята“.

Бахъ строитъ свою музыку Страстей Господнихъ на чисто нѣмецкой національной основѣ: текстъ нѣмецкой библіи, въ

¹⁾ Въ Нюренбергѣ еще въ 1806 году исполнялись лютеранскія „Страсти“ изъ 16 столѣтія.

которомъ онъ не рѣшается измѣнить ни одного слова, и нѣмецкое церковное пѣснопѣіе составляютъ зерно его композицій. Библейскій текстъ трактуется у него въ драматически-речитативномъ стилѣ, который мѣстами принимаетъ аріозный характеръ, и распределенъ между отдѣльными исполнителями ¹⁾. Стихи мадригального типа дополняютъ слова Священнаго Писанія.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ написалъ, по свидѣтельству своихъ первыхъ біографовъ ²⁾, пять композицій на тему Страстей Господнихъ. Двѣ изъ нихъ получилъ въ наслѣдство Филиппъ Эманиилъ, и, благодаря ему, для потомства сохранилась музыка Страстей Господнихъ по евангеліямъ отъ Матѳея и Іоанна. Три „Passionsmusiken“ по евангелію отъ Марка, отъ Луки и на свободный поэтический текстъ (болѣе лирическаго, чѣмъ драматическаго характера) Пикандера ³⁾, перешли во владѣніе его геніальнаго, но зато совершенно опустившагося, сына Вильгельма Фридемана, который затерялъ эти рукописи своего отца. Одно время думали, что опубликованныя въ полномъ собраніи сочиненій Баха „музыка Страстей по евангелію отъ Луки“ есть подлинное произведеніе нашего мастера. Но, какъ уже замѣтилъ Мендельсонъ, а недавно пытался доказать Э. Пригеръ оно несомнѣнно подложно. Въ такомъ безпомощномъ стилѣ и со столькими ошибками Бахъ не могъ бы писать даже, будучи еще ученикомъ лица ⁴⁾. О Marcuspassion мы знаемъ только, что мастеръ перенесъ два хора и три аріи изъ нея въ „траурную оду“, на смерть набожной королевы Христіаны Эбергарины Польской (Саксонской) въ 1727 году.

61.

Музыка Страстей Господнихъ по евангелію отъ Іоанна была исполнена впервые въ страстную пятницу 1723 года. Первые

¹⁾ Укажемъ на статью Heuss'a „Bachs Rezitativbehandlung“ и т. д. въ Bachjahrbuch за 1904.

²⁾ Въ некрологѣ Филиппа Эманиила и Агриколы указано, что Бахъ написалъ пять Passionen, причемъ они, однако-жъ, не перечисляютъ каждой въ отдѣльности. (Примѣчаніе переводчика).

³⁾ „Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag“ (1725). (Примѣчаніе переводчика).

⁴⁾ Намъ лично кажется, что вопросъ этотъ не можетъ быть разрѣшенъ въ такой категорической формѣ, въ какой говоритъ о немъ Ф. Вольфрумъ. Напротивъ того, соображенія, высказываемыя Спитта (и Кречмаромъ) о подлинности Lucaspassion, а также и то обстоятельство, что первый некрологъ Баха указываетъ на наличность 5 Passionen, служатъ очень вѣскими доказательствами въ пользу признанія ея за оригинальную композицію мастера. Благодаря любезности проф. Копфермана и г. бібліотекаря Шпейдера (Берлинъ) намъ удалось ознакомиться съ манускриптомъ Lucaspassion, написаннымъ несомнѣнно рукой І. С. Баха. Въ нихъ мѣстами чувствуется вѣяніе творческаго генія Баха. Что же касается „ошибокъ“, съ точки зрѣнія школьныхъ правилъ музыки, на которыя указываетъ авторъ, то на это можно возразить, что и въ другихъ композиціяхъ встрѣчается масса отступленій отъ „незыблемыхъ“ законовъ композиторскаго искусства, „установленныхъ учеными теоретиками“. (Примѣчаніе переводчика).



АВТОГРАФЪ (ЧИСТОВОЙ) І. С. БАХА.

Страница изъ „Matthäuspassion“.

наброски были сдѣланы мастеромъ въ послѣдніе годы его пребыванія въ Кетенѣ (т. е. 1720—22), главная часть работы— въ 1723 году.

Немного однообразному тексту нашъ мастеръ придаетъ драматическій характеръ включеніемъ двухъ эпизодовъ изъ евангелія отъ Матѳея. Хоралы, какъ обыкновенно, составлены имъ самимъ. Нѣсколько текстовъ для „мадригальной“ музыки—особенно въ аріяхъ—Бахъ заимствовалъ у опытнаго и излюбленнаго композиторами стихотворца Брокеса, смягчивъ съ большимъ литературнымъ тактомъ всѣ его нехудожественныя сравненія и рѣзкія выраженія. Другіе мадригальные тексты были почерпнуты имъ изъ сокровищницы церковныхъ сентенцій, молитвъ и народныхъ преданій, какъ, напримѣръ, во вступительной близкой по настроенію къ восьмому псалму молитвѣ, въ которой, по очень удачному замѣчанію Ф. Спитта, въ одной картинѣ слиты и высшее могущество и глубокое униженіе; или, напримѣръ, въ заключительной хоровой аріи „*Ruhet wohl, ihr heilige Gebeine*“, исполняемой во время церемоніи положенія Христа во гробъ, текстъ которой мы встрѣчаемъ въ различныхъ лютеранскихъ духовныхъ композиціяхъ того времени, съ надписью „*Bei dem Grabe Christi*“. Въмѣстѣ съ тѣмъ, Бахъ сохранилъ также обычай, согласно которому этой прощальной аріи у гроба Христа (исполнявшейся въ помѣщеніи церковнаго хора) слѣдовала всегда духовная пѣснь. Онъ избираетъ, однако, для этой цѣли, не обыденное „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“, а „*Ach Herr, lass deine lieb Engelein*“, которое противопоставляетъ, въ видѣ заключительной молитвы, вступительному хору.

Самый планъ композиціи нашъ мастеръ измѣнялъ много разъ. Нѣсколько хоровъ, предназначенныхъ для „музыки Страстей по евангелію отъ Іоанна“, по всей вѣроятности были опущены при ея первомъ исполненіи (напримѣръ, „*O Mensch, beweine dein Sünde gross*“, составляющій заключеніе I части *Matthäuspasion* въ ея теперешнемъ видѣ). Цѣлый рядъ ярко драматическихъ арій Бахъ совершенно пропустилъ при первомъ повтореніи *Johannespasion*, при третьемъ же исполненіи ея эпизодъ изъ евангелія по Матѳею, включенный въ партитуру въ предыдущій разъ, былъ замѣненъ инструментальной симфоніей, къ сожалѣнію безслѣдно утерянной; наконецъ для четвертаго исполненія Бахъ возстановилъ первоначальную послѣдовательность музыкальных номеровъ въ своемъ произведеніи.

Мы видимъ, такимъ образомъ, что Баху не сразу удалось найти законченную форму для своихъ художественныхъ замысловъ. Тѣмъ не менѣе, *Johannispasion* представляетъ собой высшее достиженіе искусства нашего мастера. Несмотря на большую простоту художественныхъ средствъ, по сравненію съ *Matthäuspasion*, она не уступаетъ ей въ смыслѣ внутренняго драматизма. По мнѣнію Спитта въ ней драматическій элементъ

играет даже слишком значительную роль (вспомним, например, очень реалистичный, жутко фанатичный хор евреев). Выразительность, интимная лирика, сила, нежность этой музыки стоит на той же художественной высоте, как и Matthäuspassion, хотя последняя и свидетельствует о большем техническом совершенстве письма нашего мастера.

62.

„Большая“ музыка Страстей Господних по евангелию от Матфея была исполнена впервые в великую пятницу 1729 года. Впоследствии она несколько раз была повторена, но потом совершенно забыта и после столетней летаргии возвращена к жизни юным Мендельсоном лишь в 1829 году ¹⁾.

В ней Бах также пользуется простыми народными мелодиями. Немецкая церковная псалнь представлена в 15 строфах, из которых пять поются на, сдвинутой типичной для страстной недели, мелодию „O Haupt voll Blut und Wunden“, в глубоко трогательной гармонической обработке Баха. Три почерпнуты из духовного псалма „Herzliebster Jesu“ Геермана с чрезвычайно выразительной мелодией Крюгера; две из них, из гимна П. Гергардта „O Welt, sieh hier dein Leben“, связанного со старинной народной псалню „O Welt (Инспрук) ich muss dich lassen“. Три мелодии только по одному разу нашли свое применение. Эти хоралы приобретают, благодаря их взаимоотношению с другими частями музыки Страстей, часто особую драматическую выразительность.

Две из этих мелодий, „O Mensch, bewein“ (заключительный хор первой части) ²⁾ и „O Lamm Gottes“ (вступительный хор), даны у Баха в такой законченной художественной обработке, какая была доступна лишь ему одному. С полным правом говорить Спитта, что нужны творческие силы не одного художника, а представителей целой музыкальной эпохи для того, чтобы придать такую разработку второй, простой мелодии 27 такта органного хорала (в той концепции, какую мы находим в его „органной книжке“), как в этом гигантском хоре Matthäuspassion.

В музыке Страстей Господних Баха мы встречаем характерные детали, показывающие, что творчество нашего мастера было интимно связано с „переживаниями, мышлением

народной массы“, что оно опирается на вековую традицию семьи Бахов, „которая коренилась и крепла в непосредственном общении ее членов с жизнью народа“. Уже вступительный хор напоминает нам об одном народном обычае. „Представление Страстей Господних“ начиналось в церкви и содержало первоначально лишь шествие на гору Кальварию. Это шествие составляет основную поэтическую идею вступительного хора. Хор поет жалобные псалмы, мы видим перед собой ряд фигур из священного писания, отличающихся друг от друга своими одьяниями и выступающих перед нами в определенном порядке. Интерлюдии между хорами рисуют „остановки“ на крестном пути Спасителя. Острой болью отзывается в сердце нашем тяжелые, мучительные шаги Христа, изнемогающего под своей тяжелой ношей, переданные глубоко впечатляющей ритмикой баса.

Дивная звуковая картина „померкли небесные светила“ в момент, когда был взят Иисус, передает тот поэтический мотив, который нашел свое выражение в различных народных псалнях, напр.:

„Christus der Herr im Garten ging.“	„Христос Господь наш вступил в сад.“
„Sein bittres Leiden bald anfang.“	„Где начались его тяжелые страдания;“
„Da trauert Laub und grünen Gras.“	„Поникли листья и зеленая трава.“
„Weil Judas seiner bald vergass.“	„Ибо Иуда скоро позабыл о Нем.“

Наивные народные картинки, занимающие, как мы говорили, большое место в мистериях, намечены также в музыке Страстей у Баха. Мы встречаем в ней, например, речитатив, подражающий крику птуха, художественное отражение момента, который в старинных народных представлениях евангельских сцен всегда вызывал большое удовольствие у слушателей. Соответствующее место исполнялось или искусным псаломщиком фистолой или на мунштук гобоя, причем достигалась почти полная иллюзия.

Бах применяет два хора и два оркестра с удивительной художественной чуткостью. Хоры противопоставляются друг другу, сменяют один другой, как того требует их символическое значение („сиониты“ и „вбрующиеся“). Во главе отдельных вокальных групп стоят их представители, исполняющие от их лица свои лирические партии.

Много драматических элементов содержится в музыкальной обработке повествования о Страстях Господних, и мы уже неоднократно указывали на чрезвычайно живую передачу текста евангелия у Баха. „Речитатив“ также приобретает различные драматические оттенки. Слова Иисуса сопровождаются струнным квартетом, звуки которого как бы проливают на них неземное сияние, по прекрасному сравнению Винтерфельда. Музыкальная компановка „turbae“ отличается тоже драматизмом и характерной выразительностью, так что по-

¹⁾ В сильно сокращенном виде (см. вступительную статью стр. V). Начиная с 1829 года Matthäuspassion исполнялась в Singakademie почти ежегодно в страстную пятницу.—прекрасный музыкальный обычай, сохранившийся и поныне во всех крупных культурных городах Германии (ср. „Zur Geschichte der Singakademie“, Berlin 1843). (Прим. перев.)

²⁾ Хор этот был перенесен в Matthäuspassion после переработки его в 1740 на место хоральной строфы „Jesum lass ich nicht von mir“. До 1727 года он являлся вступительным хором Johannispassion.

лучается впечатлѣніе не ораторіальнаго, а драматическаго произведенія.

Укажемъ только на двукратный возгласъ „распи его“, повторяющийся на полутонъ выше, что придаетъ ему особенно возбужденный характеръ, на дышашія ненавистью слова „Sein Blut“, на торжественную фразу „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, выражающую такую сердечную вѣру, на леденящій кровь крикъ „Варавву“.

Что касается такъ называемыхъ „мадригальныхъ“ элементовъ, то они связаны, главнымъ образомъ, со „свободнымъ“ текстомъ, въ сочиненіи котораго наряду съ Пикандеромъ принималъ участіе также и Бахъ.

Вступительный хоръ „Kommt, ihr Töchter“ представляетъ собой, въ сущности говоря, лишь драгоценную оправу для церковнаго пѣснопѣнія „O Lamm Gottes“. Речитативъ для тенора находится въ непосредственномъ общеніи со вкрапленнымъ въ хоровые ансамбли церковнымъ пѣснопѣніемъ „Herzliebster Jesu“ („Was ist die Ursach“). Остальные хоры отличаются простотой и непосредственностью, напоминающей народную пѣснь. Такъ, напримѣръ, „Gute Nacht“ (речитативъ для отдѣльныхъ голосовъ) у гроба, проникнуть тѣмъ теплымъ интимнымъ чувствомъ, которое всецѣло захватываетъ душу слушателя; и слѣдующая за нимъ арія для хора „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ въ своей простой формѣ представляетъ собой „соединеніе блаженнаго созерцанія и скорби, какое было доступно только музыкѣ Баха“ (Спитта).

Такую же хоровую арію мы имѣемъ въ ансамблѣ „Sind Blitze, sind Donner“, который своей элементарной силой выраженія производитъ глубоко потрясающее впечатлѣніе.

Мы переходимъ къ сольнымъ номерамъ, къ „аріямъ“ и „аріозо“. О послѣднихъ мы, впрочемъ, уже говорили. Среди этихъ небольшихъ звуковыхъ шедевровъ мы находимъ настоящіе перлы музыкальной лирики. Еще разъ напомнимъ читателю о „Ach, Golgatha“, нѣжномъ „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“, интимномъ „Er hat uns allen wohlgetan“, „Am Abend, da es kühle war“ съ ея мягкимъ сумеречнымъ покровомъ аккомпанимента, въ который погруженъ голосъ, „Du lieber Heiland du“ со всхлипывающими флейтами.

Сравнивая аріи изъ музыки Страстей нашего мастера съ другими его произведеніями, мы убѣждаемся, что почти невозможно найти во всей литературѣ произведеній, отличающихся такой-же доступностью и пластичностью. Къ сожалѣнію большинство изъ нихъ никогда не приходится слышать: вѣдь многіе изъ музыкантовъ настолько неразвиты, что готовы видѣть въ нихъ какую-то музыкальную „косичку“ въ творествѣ Баха, которую они считаютъ себя вправѣ отрѣзать.

Изъ этихъ арій три поручены сопрано, четыре альту, три тенору, четыре басу. О дуэтѣ для сопрано и альту „So ist

mein Jesus nun gefangen“, къ которому Бахъ присоединяетъ хоръ, мы уже говорили.

Всѣ они исполнены горечи и страданія и тѣмъ не менѣе—сколько въ нихъ оттѣнковъ настроеній, сколько разнообразія въ краскахъ! Насъ особенно привлекаетъ арія для сопрано „Blute nur“, въ которой такъ-же, какъ и во вступительномъ хорѣ, кроется старонѣмецкій „плачъ Маріи“, и, затѣмъ, арія для баса „Mache dich mein Herze, rein“, съ ея дивнымъ, чисто Баховскимъ, интимнымъ сопровожденіемъ оркестра.

Многія аріи пріобрѣтаютъ особенно яркое, живое драматическое содержаніе, благодаря присоединенію къ нимъ хора и концертирующихъ сольныхъ инструментовъ, или обоихъ вмѣстѣ. Въ аріи для альту „Erbarme dich“ скрипичное соло трогаетъ до глубины сердца. Арія для баса „Gebt mir meinen Jesum wieder“, которую мастеръ влагаетъ въ уста одного изъ его учениковъ, волнуемаго сердечнымъ страхомъ о судьбѣ Спасителя, украшена концертирующей сольной скрипкой, арія для баса „Komm, süßes Kreuz“—концертирующей гамбой. Арія для альту „Sehet Jesus hat die Hand“, написанная на текстъ изъ евангелія отъ Матфея (23, 37), обращается къ „птенцамъ“ и созываетъ ихъ подъ защиту Христа, община вѣрующихъ прерываетъ ее драматически выдѣляющимися возгласами вопросовъ. Съ аріей для альту „Ach, wo ist mein Jesus hin“ драматически очень удачно связанъ хоръ на слова Священнаго Писанія (Пѣсня Пѣсень 5, 17). Въ аріи для тенора „Ich will bei meinem Jesu wachen“ хоръ, рисующій въ своихъ „мягко баюкающихъ“ звуковыхъ линіяхъ, какъ „постепенно засыпаетъ грѣхъ“, играетъ такую первенствующую роль, что мы съ полнымъ правомъ можемъ назвать ее хоромъ съ „концертирующимъ теноромъ“ (наряду со смѣняющимъ его концертирующимъ гобоемъ).

Оркестръ, несмотря на всю свою простоту, многокрасоченъ, и мы встрѣчаемъ въ немъ такія инструментальныя комбинаціи, примѣнить которыя не рѣшались даже композиторы гораздо болѣе поздней эпохи. Въ видѣ примѣра мы укажемъ только на примѣненіе Oboe da caccia въ „Ach Golgatha“, на сопоставленіе двухъ такихъ инструментовъ и флейты въ сопровожденіи аріи для сопрано „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, на смѣшанныя звуковыя краски въ дуэтѣ „So ist mein Jesus“. Инструментовка музыки Страстей, передающая въ оркестровыхъ краскахъ тѣ романтическія картины природы, которая содержится въ текстѣ, сближаютъ Баха съ К. М. Веберомъ и со-временнымъ нѣмецкимъ искусствомъ. При этомъ не надо забывать, что согласно церковной традиціи нашъ мастеръ могъ облечь свою музыку, предназначенную для исполненія во время страстной недѣли, лишь въ очень скромныя оркестровыя одежды—безъ мѣдныхъ духовыхъ—и что мы въ настоящее время уже не имѣемъ больше возможности установить, какія краски въ этихъ звуковыхъ картинахъ принадлежали органу.

Осенью 1728 года до нашего мастера дошла вѣсть о кончинѣ его покровителя герцога Леопольда кетенскаго. На смерть его Бахъ написалъ торжественную траурную музыку для двойного хора, о которой Форкель, владѣлецъ партитуры, отзывался въ восторженныхъ словахъ¹⁾. Партитура эта утеряна, но послѣ изслѣдованій Руста (см. полное собраніе сочиненій I. С. Баха) можно считать несомнѣнно установленнымъ, что Бахъ воспользовался для данной цѣли музыкальнымъ матеріаломъ изъ Matthäuspassion, автору же текста, Пикандеру, пришлось примѣниться къ такой передѣлкѣ.

Подобнаго рода близость существуетъ также между музыкой Баха, написанной имъ въ 1727 году, по поводу кончины благородной, несчастной, глубоко вѣрующей королевы саксонско-польской Эбергардины, и утерянной для насъ Marcuspassion. Эта траурная ода (текстъ Готшеда) есть одно изъ лучшихъ произведеній среди кантатъ Баха. Первый ея хоръ отличается величественнымъ пафосомъ, заключение — мягкосердечной пѣвучей музыкой. Ея оркестръ, очень богатый, темный, по своему колориту, расширенный примѣненіемъ гамбъ и лютенъ, прекрасно использованъ Бахомъ для разныхъ звукоизображеній; сольные номера полны глубоко драматическаго выраженія. Нѣтъ сомнѣнія, что мастеръ вторично примѣнилъ начальный и заключительный хоръ, а также и три аріи этого tombeau, какъ онъ назвалъ, согласно обычаю, эту траурную оду, въ музыкѣ Страстей по евангелію отъ Марка, исполненную публично впервые въ 1731 году.

Роль церковной пѣсни (хорала) въ церковной музыкѣ.

Баховская церковная музыка выросла на почвѣ церковныхъ пѣсней. Они являются для него музыкальными лейтмотивами въ широкомъ и болѣе узкомъ смыслѣ этого слова. Въ прежнія времена канторъ опредѣлялъ, какіе хоралы должны исполняться во время богослуженія, при чемъ такъ-же, какъ и пасторъ, дол-

¹⁾ Ueber J. S. Bachs Leben Kunst und Kunstwerk стр. 36: „она содержитъ роскошные двойные хоры, глубоко трогательные по своему выраженію“. Среди манускриптовъ, принадлежавшихъ Форкелю и найденныхъ послѣ его смерти (1818), эта траурная музыка не имѣлась. Удивительно, что Форкель не замѣтилъ идентичности этой музыки съ музыкой Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матвея. На этомъ основаніи Спитта высказалъ предположеніе, что Ф. очень поверхностно былъ знакомъ съ Matthäuspassion. (Примѣчаніе переводчика).

женъ былъ считаться съ указаніемъ церкви евангельскихъ чтеній на дни года. Изъ группы пѣснопѣній, предназначенныхъ для того или другого праздника, для того или иного воскресенья, канторъ самъ выбиралъ молитвенное пѣснопѣніе, какъ для своихъ прихожанъ, такъ и въ качествѣ музыкальной темы для кантаты. Мы знаемъ, какъ ревниво Бахъ охранялъ это свое право и какъ энергично онъ отклонялъ всякія попытки со стороны пасторовъ (никогда не отличавшихся особой преданностью интересамъ Gesangbuch'a и знаніемъ ея мелодій) вмѣшиваться въ выборъ хорала.

Мы уже указали, что церковная пѣснь, несмотря на доминирующую роль главныхъ хоровъ, составляетъ истую звуковую душу кантатъ и музыки Страстей, и излучаетъ весь свѣтъ его искусства. Многія кантаты построены исключительно на церковныхъ пѣсняхъ, и въ основу ихъ положена тема хорала, которую онѣ „варируютъ“ въ психологически очень тонкомъ истолкованіи по отдѣльнымъ строфамъ, примѣняя для этого различнѣйшія музыкальныя формы. И завоевавъ себѣ эту архимедову точку, нашъ мастеръ имѣлъ возможность отказаться, въ нѣкоторыхъ сольных кантатахъ, или въ „Es ist gewisslich“ или „Ein Herz, dass seinem Jesum“ или въ пасхальной ораторіи отъ реальной поддержки хорала.

Мы желали бы сдѣлать лишь небольшую экскурсію въ область примѣненія церковной пѣсни специально, въ качествѣ лейтмотива.

Разсматривая въ цѣломъ церковно музыкальныя композиціи I. С. Баха, мы можемъ прослѣдить, что хоральные лейтмотивы проходятъ черезъ всѣ его музыкальныя формы, являясь, вмѣстѣ съ тѣмъ, основнымъ ихъ принципомъ. Мы имѣемъ въ виду не только тѣ случаи, когда хораль входитъ въ Баховскія композиціи, какъ таковой, въ простомъ неразработанномъ видѣ (въ „пѣтетной“ формѣ, какъ сказали бы многіе изъ нашихъ богослововъ), но и другія страницы его произведеній, гдѣ церковная пѣснь служитъ носителемъ какой-либо опредѣленной идеи, нѣкимъ символомъ и примѣняется, какъ своего рода реминисценція (мотивъ), когда въ процессѣ переработки настолько искусно видоизмѣняется его звуковая краска, что самое пѣснопѣніе теряетъ совершенно свой первоначальный „величественный“ характеръ. Я могу здѣсь сдѣлать лишь общія замѣчанія по этому вопросу. Не будемъ разбираться въ томъ, какъ Бахъ замѣняетъ въ отдѣльныхъ строфахъ пѣснопѣнія церковную мелодію свободнымъ речитативомъ (кантата „Sei Lob und Ehr“ или „In allen meinen Taten“) или аріями („Was mein Gott will“), которыя, быть можетъ, содержатъ слабые отзвуки ея. Мы,

раньше уже, вѣдь, видѣли, что хоральная мелодія часто входитъ въ речитативъ въ качествѣ основного баса, или верхняго голоса, что иногда Бахъ даже выдѣляетъ ее изъ речитатива въ формѣ ариозо („Denk nicht in deiner Drangsallhitze“) или арии („Man halte nur“ въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott“) или разрабатываетъ ее въ видѣ дуэта („Gedenk“ въ кантатѣ „Nimm von uns“ или „Herr Gott Vater“ въ „Wer da glaubt“; интересныя детали мы находимъ въ дуэтѣ „Ach Herr“ въ „Herr Jesu Christ, du“).

Отдѣльныя строфы мелодіи образуютъ въ распыленномъ видѣ лейтмотивный фундаментъ, на которомъ покоится речитативъ и хораль „Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut“ въ кантатѣ „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ или въ речитативѣ для тенора кантаты „Du, Friedenfürst“. Встрѣчаются гравитетныя строфы церковныхъ пѣснопѣній и въ предѣлахъ свободныхъ арій („Ich will auf den Herren schauen“ въ кантатѣ „Wer nur den lieben Gott“), а также и въ заключеніи речитатива или арии („Der Herr ist noch“—„Wenn Trost und Hilf“ въ кантатѣ „Sei Lob und Ehr“). Наконецъ, сколько драматическаго напряженія вноситъ хоральная строфа—рефренъ въ арии для тенора „Jesus nimmt die Sünder an“ кантаты „Herr Jesu Christ, du“, какъ оплодотворяетъ она наше художественное воображеніе! А въ другомъ мѣстѣ, въ музыкальной заклочительной цитатѣ „Was Gott will, das geschieht“ арии для сопрано изъ кантаты „Was willst du dich betrüben“ Бахъ указываетъ намъ источникъ своей церковно музыкальной фантазии. Далѣе мы встрѣчаемъ случаи, когда нашъ мастеръ въ томъ мѣстѣ, гдѣ въ мадригальный текстъ вплетена сентенція изъ какой-либо церковной пѣсни, какъ на примѣръ въ арии для баса кантаты „Was Gott tut“ I. (B-dur), проводитъ совершенно отчетливо соотвѣтствующую мелодію („Meinen Jesum lass ich nicht“). И когда въ речитативѣ рождественской кантаты встрѣчаются слова: „Ангелы наполняютъ воздухъ... пѣніемъ божественныхъ мелодій“, то въ оркестрѣ черезъ всю композицію проводится рождественскій хораль „Новорожденный младенецъ“ (изъ кантаты того-же названія).

66.

Неисчерпаемымъ богатствомъ гениальной изобрѣтательности, умѣніемъ пользоваться мелодическими сокровищами церковныхъ пѣсней отличаются кантаты Баха, построенныя исключительно на этихъ пѣсняхъ. Въ главномъ хорѣ кантаты „Sei Lob und Ehr“ мы въ оркестрѣ встрѣчаемъ ритмическую обработку первой строфы мелодіи. Въ легкихъ разноцвѣтныхъ одѣяніяхъ ангельскіе образы проносятся черезъ весь хоръ (нот. прим. табл. IX, 1).

Нижеслѣдующіе три примѣра могутъ послужить намъ образ-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ кантаты „Sei Lob und Ehr“.

Нотное приложение IX.

1.117, стр. 1 и слѣд. Флейта, скрипка, альтъ, басъ.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.

2. Мел. „Vater unser.“

Оригиналъ.

101, стр. 15.

Бахъ.

Ach! Herr Gott, durch die Treu - e dein mit

Trost und Rettung uns er - scheine! Beweis an uns dei -

- ne grosse Gnad und straf uns nicht, straf uns nicht

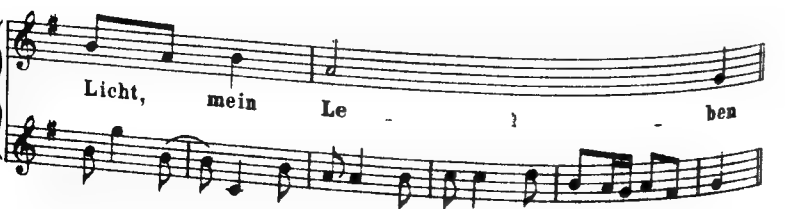
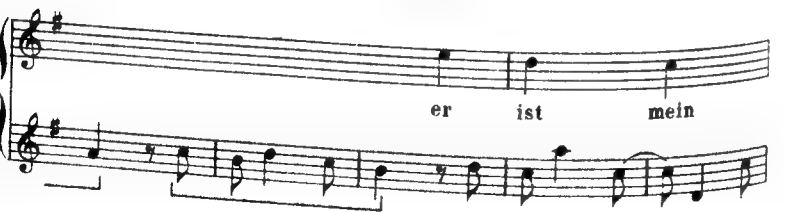
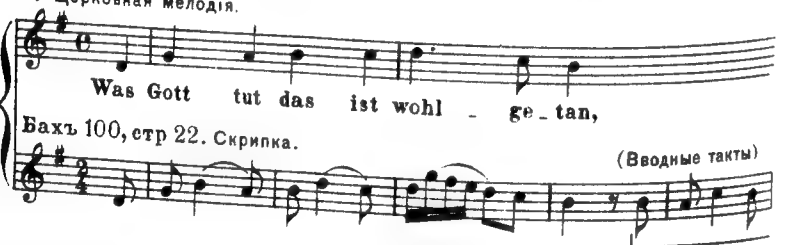
auf fri - scher Tat. Wohn uns - mit dei - ner Gü -

- te bei, dein Zorn und Grimm fern von uns, fern von uns sei.

3. 94, стр. 12 и слѣд. Мел. „O Gott du frommer Gott.“



4. Церковная мелодія.



цами того, какія характерныя видоизмѣненія (напоминающія—horribile dictu!—вѣнскаго мастера) Бахъ придаетъ церковнымъ пѣснопѣніямъ:

а) обработка мелодіи „Vater unser“ въ $\frac{3}{4}$ размѣрѣ (нот. пр. таб. IX, 2),

б) „варіація“ мелодіи „O Gott, du frommer Gott“ (нот. пр. таб. IX, 3).

в) хоральная строфа „Was Gott tut“, разработанная въ манерѣ ари. (Нотн. пр. таб. IX, 4).

Что сдѣлалъ Бахъ изъ „мрачно величаваго“ пасхальнаго пѣснопѣнія „Christ lag in Todesbanden“! Сколько радости, жизни, ликования онъ сумѣлъ выявить изъ звуковаго содержанія главной темы, въ ея одно-двухъ и четырехголосномъ истолкованіи (первая строфа). Какъ удачно использовалъ онъ старинную мелодію во второй строфѣ, дабы передать въ звукахъ, что „никто не можетъ покорить себя смерти“. Сколько драматической эмоціи выражаетъ четвертая строфа (особенно въ мастерскомъ выдѣленіи темъ, при слѣдующихъ словахъ текста):

„Es war ein wunderlicher Krieg,
„Da Tod und Leben rungen.
„Es hat den Tod verschlungen,
„Das Leben behielt den Sieg.
„Die Schrift hat verkündigt das,
„Wie ein Tod den andern frass,
„Ein Spott aus dem Tod ist worden
Halleluja.

То была чудесная борьба.
Что смерть и жизнь межъ собой вели.
Въ ней жизнь смерть поглотила,
За жизнью осталась побѣда,
Исвѣщенное Писаніе возвѣстило, какъ
Смертью смерть поправа,
Презрѣнью смерть предана,
Аллилуя.

Сколько радостнаго побѣднаго настроенія ¹⁾, ритмическаго оживленія въ ($\frac{3}{4}$) хорѣ, построенномъ на этой мелодіи, какъ торжественна, полна „блаженства“ шестая строфа, гдѣ грѣхъ окончательно пострамленъ.... Все это, подобно многимъ другимъ кантатамъ, требуетъ особаго критическаго этюда.

Пѣсни („Ари“).

67.

Той общепризнанности, популярности, какой обладала въ 16 и 17 вѣкѣ церковная пѣснь, ей не дано было достигнуть больше въ послѣдующія эпохи, какъ не можетъ больше слѣдаться популярной въ наши дни старинная народная пѣснь. Твердая ритмика, глубокая мужественность пѣсенъ эпохи реформации уступили мѣсто сентиментальной, изнѣженной манерѣ, объективная увѣренность—субъективнымъ настроеніямъ. Бахъ только въ рѣдкихъ случаяхъ пользовался церковными мелодіями болѣе позд-

¹⁾ Къ сожалѣнію, редакторъ изданія здѣсь также считаетъ необходимымъ умѣрить нашъ музыкальный пылъ и ставить „лирическое“ tempo.

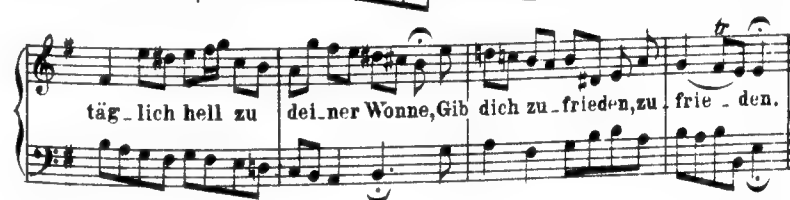
ного происхожденія; внутреннее горѣніе его генія поддерживалось интенсивнѣе всего старинными церковными напѣвами, созданными народомъ.

Мы имѣемъ цѣлый рядъ пѣснопѣній, написанныхъ Бахомъ для голоса и органа или клавира, по заказу придворнаго кантора Шемели въ Цербстѣ (1736). Въ „искусной“ музыкѣ, такъ же, какъ и въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ популярнаго характера въ ту эпоху замѣчается стремленіе къ подлинному художественному прогрессу. Издатели разныхъ сборниковъ такихъ пѣснопѣній старались заказывать къ „содержательнымъ“ текстамъ пѣсень не менѣе „содержательныя“ аріи, вступая въ благородное соревнованіе другъ съ другомъ. Судя по предисловію указаннаго нами выше Gesangbuch'a, Бахъ отчасти „на-ново сочинилъ“ содержащіяся въ ней мелодіи, отчасти „исправилъ генераль-басъ“. Уже въ такъ называемой нотной книжкѣ Анны Магдалены Бахъ (1725 г.) мы находимъ 3 изъ этихъ мелодій. Кромѣ того въ Bach Jahrbuch за 1907 годъ былъ поднятъ вопросъ, не является ли Бахъ также авторомъ музыки къ одамъ Гофмансвальдау, которая была опубликована впервые въ изданіи 1704 года. Я рѣшительно оспариваю достовѣрность письменныхъ извѣстій, подтверждающихъ авторство Баха, не только въ силу тѣхъ соображеній, которыя заставляютъ усомниться и Спитту, участвовалъ ли нашъ мастеръ въ первомъ томѣ Gesangbuch'a Фрейлингаузена (1704), но и потому, что разсматриваемыя нами композиции только водянисты и даже въ отдаленной степени не даютъ представленія объ „океанѣ звуковъ“, какъ называлъ композиции Баха Бетховенъ.—Въ общемъ, мы можемъ приписать ему приблизительно 27 пѣсень („арій“). Даже среди 20 Баховскихъ арій, изданныхъ Францемъ, половина написана не имъ. А между тѣмъ новое Баховское Общество издало безъ всякихъ оговорокъ всѣ эти аріи—даже тѣ, которыя были лишь исправлены мастеромъ въ генераль-басѣ. Большинство изъ нихъ представляло собой давнымъ давно извѣстныя церковныя пѣснопѣнія, и Бахъ измѣнилъ въ нихъ только басъ.—Тѣ-же 27 пѣсень, о которыхъ мы говорили выше, сравнительно очень просто написаны, но отличаются удивительной глубиной звукового выраженія. Въ формѣ простого пѣснопѣнія, сопровождаемаго органомъ или клавиромъ, а также и въ четырехголосной обработкѣ для хора, (въ нѣсколькихъ случаяхъ самого Баха) онѣ сдѣлались любимыми произведениями, украшающими программы духовныхъ и камерныхъ концертовъ. Указываю только, въ видѣ примѣра, на „Gib dich zufrieden“ и „Dir, dir Jehovah“ (нотн. пр. табл. X). Что любовная пѣснь „Willst du dein Herz mir schenken“ не принадлежитъ перу Баха доказано уже давно.

Нотное приложение X.

1. Gib dich zufrieden. 1)

I. С. Бахъ.



2. Dir, dir, Jehovah.



1) Имѣется также въ одно и многоголосной обработкѣ Ф. Вольфрума: „Der evangelische Kirchenchor“. (Лейпцигъ. Брейткопфъ и Гертель).



Мотеты.

68.

Баховские мотеты до известной степени связаны с его хорами и духовными пѣснями.

Мотеты служили традиционной церковной музыкой. Во времена Баха они потеряли свое прежнее значеніе и были поглощены новой художественной формой—кантатой. Въ ней они вновь возродились къ жизни. И тѣмъ не менѣе Баховские мотеты вносятъ въ исторію музыки нѣчто совершенно новое, своеобразное! Изъ многочисленныхъ мотетовъ, которые въ разные времена приписывались И. С. Баху, Фр. Вюльнеръ, редакторъ полного собранія его сочиненій, признаетъ достоверно подлинными лишь четыре для двухъ хоровъ („Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Fürchte dich nicht“, „Komm, Jesu, komm“), одинъ четырехголосный съ Continuo („Lobet den Herrn“) и одинъ пятиголосный („Jesu, meine Freude“, который, въ отдѣльных частяхъ, написанъ и на три и на четыре голоса). Такъ какъ въ тѣхъ церквахъ, гдѣ пѣлъ хоръ Баха, мотеты исполнялись на латинскомъ языкѣ, то надо полагать, что всѣ шесть не предназначались для замѣны старой музыки, и Бахъ въ данномъ случаѣ пользовался композиціями своихъ предшественниковъ. На самомъ дѣлѣ, нѣсколько старыхъ мотетовъ пользовались такой прочной симпатіей, что не могло быть и рѣчи о замѣнѣ ихъ новой музыкой. Кромѣ того мы знаемъ, что нѣкоторые Баховские мотеты исполнялись въ качествѣ погребальныхъ пѣснопѣній. По всей вѣроятности они замѣняли во время богослуженія „родственные“ имъ кантаты. Несомнѣнно эти хоры исполнялись не а capella, а съ инструментальнымъ сопровожденіемъ; такъ было принято. У музыкантовъ той эпохи, исполненной новыхъ музыкальныхъ идеаловъ, когда самыя сложныя кантаты писались на каждое воскресенье и ставились съ одной репетиціи, не было времени заниматься разучиваніемъ хрупкихъ, технически трудныхъ хоровъ а capella. Но мы отнюдь не должны считать съ этимъ и исполнять ихъ безъ инструментальнаго сопровожденія, такъ какъ въ такомъ чисто вокальномъ видѣ они производятъ несравненно большее впечатлѣніе.

69

Баховские мотеты представляютъ собой весьма объемистыя композиціи на слова Священнаго Писанія или темы церковныхъ пѣсней, и весьма прочно связаны съ традиционными формами. Они, напротивъ того, болѣе близки къ кантатамъ, съ которыми ихъ объединяетъ наличность хора и манера его разработки. Однако-жъ, отсутствіе самостоятельной инструментальной музыки и мадригальнаго текста, съ другой стороны, служить признакомъ, отличающимъ ихъ отъ мотетовъ стараго типа.

Спитта высказываетъ предположеніе, что похоронный мотетъ „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ для двойного хора въ послѣдствіи былъ расширенъ прибавленіемъ третьей части, хора „Du heilige Brunst“ (мел. „Komm, heiliger Geist“) и исполнялся, благодаря своему тексту (апостольское посланіе), въ праздникъ св. Троицы. А несказанно прекрасный мотетъ „Singet dem Herrn“ былъ, вѣроятно, предназначенъ для рождественской церковной службы. Композиція эта состоитъ изъ грандіозной первой части, за которой слѣдуетъ четырехголосный хоралъ, („Wie sich ein Vat'r erbarmet“ на мелодію „Nun lob mein Seel“), прерываемый вступленіемъ второго хора („Gott nimmt sich ferner unser an“—на текстъ церковной пѣсни), за тѣмъ идетъ второй двойной хоръ ¹⁾ на 2-й стихъ 150 псалма и, наконецъ, въ заключеніе—четыреголосная fuga на шестой стихъ того же псалма. Этотъ мотетъ былъ любимымъ произведеніемъ Вагнера, который часто указывалъ на него своимъ друзьямъ. Его обаяніе плѣнило душу Моцарта, когда онъ впервые услышалъ его (1789) въ Лейпцигѣ.

Особеннымъ своеобразиемъ отличается „Jesu, meine Freude“, въ основу котораго положена любимая пѣснь нашего мастера, сочиненная И. Франкомъ. Призывая имя Христа, Бахъ проводитъ вмѣстѣ съ тѣмъ, черезъ этотъ мотетъ текстъ изъ Священнаго Писанія, какъ бы разрѣшая, такимъ образомъ, противорѣчіе между религіозной догмой и личнымъ христіанскимъ подвигомъ („ибо любовь есть исполненіе заповѣдей Господнихъ“). Первая и послѣдняя строфа пѣсни служатъ, въ видѣ четырехголосныхъ хораловъ, вступительной и заключительной частью всей композиціи. За первой строфой слѣдуетъ пятиголосный хоръ на текстъ изъ посланія къ Римлянамъ 8, ст. 1 „So ist nun nichts Verdammliches“, а за ней чрезвычайно богатая пятиголосная разработка второй строфы „Unter deinen Schirmen“. Живое тріо обоихъ сопрано и альты вводитъ въ мотетъ второй стихъ этой главы („Denn das Gesetz“), которую смѣняетъ ме-

¹⁾ Въ него влетена хоральная строфа „Ist alles gut, wenn gut das Ende“ („Mach's mit mir Gott“), такъ что она является какъ бы продолженіемъ предыдущей („sein End, das ist ihm nah“), что, повидимому, не было замѣчено Спиттой.

лодія третьей строфы въ неподражаемой, полной выраженія пятиголосной транскрипціи („Trotz dem alten Drachen“—заключеніе напоминаетъ одинъ изъ раннихъ органныхъ хораловъ Баха, вся композиція же, въ цѣломъ, представляетъ собой единственную въ своемъ родѣ хоральную фантазію). Продолженіе составляетъ весьма оживленная пятиголосная fuga на 9 стихъ главы („Ihr aber seid nicht fleischlich gesinnt“), содержащая очень выразительную музыкальную формулировку словъ: „Wer aber Christi Geist nicht hat“.

Вслѣдъ за ней четырехголосный хоръ произноситъ слова вѣры „въ тебѣ лишь радость“ (строфа 4). Хораль облеченъ въ полифонныя звуковыя формы очень рельефнаго характера. Затѣмъ trio для баса, тенора и альты исполняетъ десятый стихъ („So aber Christus in euch ist“) и при словахъ „духъ творящій есть жизнь“ возносится къ небу въ увлекательной полифоніи. Квартетъ (безъ баса) въ полной религіознаго настроенія разработкѣ передаетъ пятую строфу пѣсни: альтъ поетъ с. f. („Gute Nacht, o Wesen“) по отдѣльнымъ строкамъ, остальные голоса окружаютъ его трехголосной звуковой тканью, постоянно мѣняющейся по своему мотивному содержанию и образующей прелюдіи и интерлюдіи. Все апостольское поученіе заканчивается одиннадцатымъ стихомъ, который какъ бы возвращается къ первому „догматическому“ пятиголосному хору. Этотъ мотетъ, глубочайшее выявленіе творческаго генія Баха, носитъ все же интимный характеръ, въ духѣ старой церковной музыки. По своему идейно религіозному содержанию, по звуковой своей выразительности, онъ принадлежитъ къ высшимъ художественнымъ достижениямъ мастера. Мы совѣтовали бы распредѣлить его между двумя хорами, отдѣленными другъ отъ друга даже пространственно, изъ которыхъ одинъ исполнялъ бы текстъ Священнаго Писанія, а другой строфы хораля.

Мотетъ „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde“ написанъ на двѣ строфы пѣснопѣнія неизвѣстнаго автора. Первая разработана въ видѣ двойного хора и переходитъ, благодаря своей вокальной группировкѣ и ритмической концепціи въ реалистически написанную, глубоко захватывающую поэму смерти. Вторая строфа четырехголосная и представляетъ собой переложеніе Баховской пѣсни-аріи для хора.

Латинская церковная музыка.

70.

Латинская церковная музыка служитъ своего рода духовнымъ звеномъ между старой и новой церковью. Хотя Лютеръ поль-

зовался для „нѣмецкой“ мессы главнымъ образомъ нѣмецкими же духовными пѣснопѣніями, онъ кое что, однако, заимствовала и изъ латинской мессы. Во времена Баха еще часто исполнялись мотеты и другія „музыки“ на латинскія слова: Kyrie отдѣльно или Kyrie съ Gloria, въ видѣ, такъ называемой, краткой мессы, во время торжественнаго богослуженія, Sanctus—при Таинствѣ Причащенія, Magnificat на вечернѣ. Эти монументы, которые въ теченіе тысячелѣтій служили прочной основой религіознаго сознанія въ христіанской общинѣ, которые непрестанно оплодотворяли творческую фантазію музыкальных мастеровъ во всѣхъ странахъ христіанской культуры, не могли не войти въ церковныя композиціи Баха. И, въ самомъ дѣлѣ, его творческій геній нашель въ нихъ свое глубокое выявленіе: какъ въ *магнификатѣ*, такъ и въ *H-moll'ной мессы*.

Еще въ 1850 году были извѣстны два магнификата нашего мастера. Но вскорѣ послѣ этого, какъ мы читаемъ въ предисловіи Руста къ изданію Bachgesellschaft, одинъ изъ нихъ „одноголосный, раздѣленный на нѣсколько арій, для сопрано и маленькаго оркестра, исчезъ безслѣдно“.

Красота и грандіозность перваго изъ нихъ были раскрыты Робертомъ Францемъ. Мы имѣемъ два автографа этого произведенія, одинъ—болѣе стараго происхожденія въ Es-Dur, другой—болѣе поздняго въ D-dur. Первый содержитъ еще четыре номера для пѣнія: нѣчто, вродѣ четырехголоснаго хоральнаго мотета „Vom Himmel hoch“, композицію сдѣланную по образцу „Et exultavit“, четырехголосную рождественскую пѣснь по „Quia fecit“, пятиголосную „Gloria“ съ Continuo и облигатной скрипкой, композицію по „Fecit potentiam“, наконецъ дуэтъ для сопрано и баса съ Continuo „Virga Jesse floruit“, въ характерѣ „Esurientes implevit“ (къ сожалѣнію, не дошедшая до насъ цѣликомъ), въ текстѣ котораго мы еще встрѣчаемъ намеки на старинный обычай баюканія ребенка (заимствованный изъ рождественскихъ игръ). Такимъ образомъ мы съ увѣренностью можемъ сказать, что этотъ пятиголосный магнификатъ, партитура котораго содержитъ полный составъ оркестра (флейты мы встрѣчаемъ во второмъ автографѣ), былъ написанъ Бахомъ для рождественской вечерни въ 1723 году. Кромѣ того слѣдуетъ предположить, что вводныя части магнификата исполнялись на небольшомъ балконѣ для хора, расположенномъ противъ алтаря. Обычай исполнять церковныя пѣснопѣнія во всѣхъ четырехъ углахъ храма существовалъ еще въ тѣ времена даже въ деревенскихъ церквахъ (какъ на примѣръ при исполненіи пѣснопѣнія „Quem pastores laudavere“, отсюда нѣмецкое выраженіе „Quempassingen“). И въ данномъ случаѣ Бахъ всецѣло слѣдуетъ традиціи. Въ прекрасно переписанный второй манускриптъ онъ, однако, не включилъ вводныхъ частей, такъ какъ сталъ, очевидно, исполнять свой магнификатъ и въ другіе праздничные дни, кромѣ рождества.

Включенный церковью въ литургію, въ качествѣ „объективной“ молитвы, *Magnificat* содержитъ созерцательные, интимно-нѣжные, но также и полные царственного величія, драматическаго возбужденія моменты. Бахъ трактуетъ этотъ текстъ въ его первоначальномъ, субъективномъ характерѣ и при этомъ особенно ярко проявляется его склонность придавать отдѣльнымъ картинамъ живую драматическую окраску, его глубокое воспріятіе и звуковое выраженіе лирическихъ настроеній (особенно въ оркестрѣ).

Интенсивное ликование хора, „*Magnificat anima mea Dominum*“, охватывающее всѣхъ молящихся, смѣняется дѣтской рождественской радостью въ аріи второго сопрано „*Et exultavit*“. На золотомъ фонѣ концертирующей *Oboe d'amore* нашъ мастеръ рисуется („*Quia respexit*“) нѣжный, трогательный образъ „рабы Господней“. Во второй части этой аріи „*esse enim ex hoc beatam*“ ее охватываетъ радостное возбужденіе, и все видѣніе Дѣвы переходитъ, благодаря вступленію хора, который какъ-бы сопровождаетъ слова Молящейся, въ драматическую сцену. При словахъ „*omnes generationes*“ съ ихъ страстнымъ подъемомъ къ доминантн-нон-аккорду (Бетховенское фермато!) мы видимъ передъ собой цѣлыя толпы народовъ, пришедшихъ поклониться Божьей Матери.

Къ великимъ подвигамъ всемогущаго мастера, который даже въ моменты душевной подавленности умѣетъ находить могущественное звуковое выраженіе для своихъ чувствъ, относится также и арія для баса „*Quia fecit*“, покоющаяся на энергичномъ *Basso ostinato*. Трогательный контрастъ съ ней представляетъ собой нѣжный дуэтъ альты и тенора, рисующій намъ безграничное милосердіе Божье. И только одинъ Бахъ былъ въ состояніи придать такое интенсивное выраженіе словамъ „*timetibus eum*“, слѣдующимъ за этимъ текстомъ. Три заключительныхъ такта съ ихъ дивной „смѣлой“ модуляціей (относительно которой Риманъ доказалъ, что она лишь кажется таковой) и съ хроматическимъ дрожащимъ ходомъ тенора, представляютъ собой подлинное выявленіе творческаго гения нашего мастера, увы, повидимому, часто совершенно недоступное нашимъ пѣвцамъ, музыкальная нервная система которыхъ не отличается особой утонченностью. Очень яркій моментъ вносятъ слова „*Fecit potentiam*“ хора. Интонируемая теноромъ главная тема проходитъ, подобно нѣкому карающему гиганту, постепенно черезъ всѣ пять голосовъ, сопровождаемая, при этомъ, мощными ударами гармоній остальныхъ четырехъ голосовъ и оркестра. Въ дальнѣйшемъ она пріобрѣтаетъ особенное ритмическое оживленіе, благодаря тексту „*dispersit*“ и, собравшись всѣми силами, обрушивается на „*superbos*“, „надутыхъ, чванливыхъ въ сердцѣ своемъ“.

Въ „*mente cordis*“ мы, несмотря на очевидную близость

гармоніи Баха къ музыкѣ старыхъ мастеровъ, видимъ новое индивидуальное проявленіе его искусства звуковыхъ характеристикъ и драматическаго изображенія. Они свидѣлствуютъ, что нашъ мастеръ стоялъ несоизмѣримо выше оперныхъ композиторовъ своей эпохи. Такое впечатляющее примѣненіе увеличеннаго трезвучія (характерное, впрочемъ, для музыки Букстегуде и другихъ) мы встрѣчаемъ впоследствии только у Р. Вагнера.—При помощи самыхъ простыхъ средствъ сольнаго пѣнія и рѣзкихъ контрастовъ Бахъ даетъ музыкальное выраженіе словамъ „*deposuit*“ и „*exaltavit*“ „падению могущественныхъ“ и „возвышенію униженныхъ“. Каждый интеллигентный теноръ, исполняющій эту музыку, легко пойметъ, какое сильное впечатлѣніе могутъ произвести слова „*fecit potentiam*“, при экспрессивной декламации „*deposuit*“, что мотивъ хора здѣсь какъ бы отражаетъ въ себѣ вспышку сольнаго голоса, и всякому дирижеру, изучающему эту композицію, ея характерная звуковая рѣчь раскроетъ сразу ту близость, которая существуетъ между вокальной партией и оркестромъ.

Въ аріи для альты „*Esurientes*“ нашъ слухъ плѣняется, раньше всего, главный мотивъ, исполняемый двумя флейтами и пичикато въ басу. Бахъ „рисуетъ“ здѣсь въ звукахъ насыщеніе голодныхъ и, изображая богатыхъ, придаетъ всей композиціи оттѣнокъ роскоши, которая проявляется въ танцевальномъ ритмѣ и почти сладострастной мелодіи. Вторая часть носитъ въ той партіи, гдѣ начинаются каноническія вступленія флейтъ (4—5 тактъ), вплоть до конца прелюдіи, составляющей музыкальную основу всей композиціи, противоположный музыкальный характеръ. Въ ней вновь проходитъ мотивъ „*Fecit potentiam*“. Третье элементарное проявленіе Баховскаго звукоощущенія содержится въ полномъ мистическихъ видѣній терцетѣ „*Suscipit Israel*“, въ которомъ при нѣжнѣйшей музыкальной декламации словъ „*recordatus miserationis suae*“ въ гобояхъ вспыхиваетъ Виолеттская звѣзда. Мы имѣемъ здѣсь знакомую уже намъ псалмодію на *tonus peregrinus* изъ „нѣмецкаго магнификата“, кантаты „*Mein Seel erhebt*“. И подобно тому, какъ въ текстѣ далѣе призывается свидѣтельство патриарховъ, такъ и въ энергичномъ и увѣренномъ движеніи пятиголоснаго хора „*Sicut locutus est*“ Бахъ примѣняетъ объективный стиль старыхъ мастеровъ. Согласно традиціи славословіе заканчивается доксологіей „*Gloria patri*“. На могущественный зовъ со всѣхъ сторонъ раздаются возгласы „*Gloria*“, подымаясь въ волнахъ звука изъ земныхъ глубинъ къ небеснымъ высотамъ, точно люди и ангелы соединились въ одномъ гимнѣ святой Троицѣ. Величайшую силу звука Бахъ даетъ на словѣ „*sancto*“. При фразѣ „*sicut erat in principio*“ оркестръ и хоръ вновь интонируютъ главный мотивъ вступительнаго хора, и послѣ длинной паузы, символизирующей „вѣка“, въ которую одинъ за другимъ вливаются отдѣльные голоса,

хоръ заканчиваетъ всю композицію короткимъ выразительнымъ „Amen“, сопровождаемымъ ликованіемъ всего оркестра.

Н-moll'ная Месса.

72.

Однимъ изъ главныхъ памятниковъ христіанско-религіозной лирики, на почвѣ церковнаго общенія вѣрующихъ, является месса. Можно относиться къ ней, какъ угодно, съ точки зрѣнія ранняго средневѣковья или борьбы за обновленіе церкви, но нельзя отрицать того, что месса представляетъ собой превосходную форму общиннаго богослуженія, построеннаго по прекрасному основному плану.

Богатство религіозно поэтическихъ настроеній придавало ей притягательную силу для музыкантовъ всѣхъ исповѣданій и народовъ: ей они посвящали свои лучшія творческія вдохновенія. Ея мистическое содержаніе всегда глубоко захватывало не только католическихъ, но и протестантскихъ мастеровъ звука, и этимъ объясняется, почему послѣдніе безъ всякой критики принимали даже ту часть мессы, Credo, которая представляетъ собой, по существу, лишь тонкую юридическую формулировку догматовъ вѣры, придавая именно ей особенно интимное звуковое выраженіе. Даже Робертъ Шуманъ, дивный знатокъ Баха, горѣвшій подлиннымъ энтузіазмомъ по отношенію къ его церковнымъ кантатамъ, написалъ въ послѣдніе годы своей жизни латинскую мессу.

Въ 16 столѣтіи вопросъ о реформѣ церкви получилъ всеобщее признаніе, и Лютеръ разрѣшилъ эту назрѣвшую задачу въ чисто германскомъ духѣ, ему присущемъ. Наряду съ общими вопросами церкви новому религіозному движенію суждено было коснуться также музыкальной интерпретаціи латинской мессы и создать такія углубленныя формы церковной музыки, какія мы нигдѣ, кромѣ этой области музыки, не встрѣчаемъ. Въ ту эпоху, когда музыкальная композиція мессы опустилась въ старой церкви на уровень декоративнаго искусства, въ странѣ протестантизма родился поэтъ, который, пренебрегая сложной церемоніей богослуженія, выявилъ, съ помощью всѣхъ доступныхъ ему художественныхъ средствъ, ея духовное содержаніе и сумѣлъ взволновать своихъ слушателей до самыхъ скрытыхъ глубинъ сердца. Спѣшимъ оговориться—все, что носитъ названіе мессы, даже въ отдаленной степени не можетъ быть сравнено съ этими шедеврами Баха.

Подобно кельнскому собору, высящемуся надъ окружающими

церквами, Н-moll'ная месса возносится надъ всѣми храмами музыки, вплоть до безконечно глубокой, по своимъ идеямъ, Бетховенской Missae solemnis. Ужъ съ чисто технической точки зрѣнія Н-moll'ная месса представляетъ собой недостижимое совершенство. Огромное полифоническое мастерство старыхъ нидерландцевъ является въ рукахъ этого музыкальнаго гиганта лишь послушной игрушкой. Богатыя инструментальныя средства выраженія, развитіе которыхъ свершилось первоначально на иной почвѣ, служатъ здѣсь орудіемъ высокихъ, чистыхъ всеобъемлющихъ концепцій нѣмецкаго мастера, въ произведеніяхъ котораго нашель наиболѣе яркое выраженіе творческій духъ націи. Въ его мессѣ передъ нами проходитъ вся эволюція христіанскихъ идей, начиная съ догматизма грегорианскаго хора до мечты объ искупленіи человѣчества, въ духѣ Рихарда Вагнера

73.

Въ 1723 году Бахъ представилъ королю, курфюрсту саксонскому Kyrie и Gloria своей Н-moll'ной мессы съ прямодушной просьбой „присудить ему званіе придворнаго музыканта“.

Однако, титулъ придворнаго композитора короля саксонскаго былъ данъ Баху въ 1736 году, лишь послѣ того, какъ нашъ мастеръ принужденъ былъ неоднократно апеллировать къ сердцу своего короля по поводу тѣхъ „утѣсненій“, которыя ему приходилось терпѣть отъ своего церковнаго и городского начальства. Эти жалобы, этотъ крикъ изстрадавшейся души вылился въ Н-moll'ную мессу.

Къ этому крику примѣшивается и призывъ къ единенію, къ прекращенію споровъ между представителями различныхъ теченій въ германской церкви, между надменными и ограниченными ортодоксами и чуждыми всякой дѣйствительности піетистами, которые часто съ такимъ ожесточеніемъ нападали другъ на друга въ своихъ проповѣдяхъ, что не разъ требовалось вмѣшательство свѣтскихъ властей. Въ Н-moll'ной мессѣ можно услышать слѣдующее признаніе нашего мастера, по духу своему столь близко родственнаго Лютеру: „я, какъ художникъ, вѣрую въ единую всехристіанскую церковь, несмотря на то, что въ чисто реальныхъ условіяхъ жизни моя мечта покажется многимъ только утопій“.

Credo мессы, построенное на торжественной интонаціи старой церкви, служить особенно яркимъ доказательствомъ, что именно эта идея легла въ основу Н-moll'ной мессы. Впрочемъ, и въ другихъ частяхъ ея Бахъ старается избѣгнуть всякаго художественнаго партикуляризма. Нашъ мастеръ, умѣвшій изъ скромныхъ нѣмецкихъ церковныхъ пѣсенъ возводить дивные музыкальные храмы, въ Н-moll'ной мессѣ, какъ бы отказывается отъ своего роднаго языка.

Разсмотримъ весь ходъ работъ Баха надъ этой мессой:

Credo могло быть написано за годъ или два года до Kyrie и Gloria, но, во всякомъ случаѣ, оно было задумано въ тѣсной связи съ ними, какъ отдѣльная часть въ общей концепціи всей мессы.

Sanctus написанъ, вѣроятно, въ срединѣ тридцатыхъ годовъ и исполнялся впервые во время причастія на рождественскомъ богослуженіи. По крайней мѣрѣ, въ музыкальномъ смыслѣ эта часть совершенно не связана съ Osanna и Benedictus, какъ того требуетъ ритуаль церквы. Sanctus H-moll'ной мессы представляетъ собой самостоятельную композицію такого же большого стиля, какъ Kyrie, Gloria и Credo и оставляетъ далеко за собой все, что было написано Бахомъ на эту тему.

Для дальнѣйшихъ частей великой мессы Бахъ пользуется, по большей части, композиціями прежняго періода. Ужъ въ Gloria онъ въ хорѣ „Gratias agimus tibi“ дѣлаетъ заимствование изъ Ratswahlkantate 1731 года, гдѣ въ текстѣ говорится: „Мы благодаримъ Тебя, Господь, и возвѣщаемъ твои чудеса“. Слова „Qui tollis peccata“ въ его музыкѣ глубоко мистично связаны съ потрясающими звуками вступительнаго хора кантаты „Воззрите, есть ли скорбь, горше моей“. Второй хоръ, „Patrem omnipotentem“, въ Credo также скомпанованъ изъ звукового матеріала „гордой, могучей фуги“ новогодней кантаты „Твое Имя прославлено до скончанія вѣковъ“.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ Бахъ прибѣгаетъ къ такого рода перенесенію музыки вовсе не изъ желанія сберечь свое время и трудъ. Онъ очень тонко и поэтично воспользовался своими прежними композиціями, радикально перерабатывая ихъ, когда считалъ это необходимымъ.

Въ Crucifixus, у подножія котораго Бахъ возноситъ свое пѣснопѣіе Христу, онъ разрабатываетъ мотивъ, который можно было бы назвать мотивомъ страданія, тотъ мотивъ, что не покидалъ и его самого на всемъ протяженіи его жизненнаго пути. Этотъ мотивъ проходитъ черезъ хоръ, въ которомъ изображаются страсти Господни и распятіе. Въ заключительномъ „sepultus est“ Бахъ ведетъ насъ къ вѣчному покою могилы.

Въ остальныхъ частяхъ H-moll'ной мессы нашъ мастеръ также пользуется старинными музыкальными сокровищами. Мы видимъ, на примѣръ, что въ слѣдующихъ за „Sanctus“ частяхъ онъ не уходитъ въ мистическія размышленія по поводу текста мессы, а слѣдуетъ словамъ Священнаго Писанія, которая передаетъ въ простой, скромной, но трогательно сердечной мелодіи. И мы хотѣли бы указать на разницу между Бетховенскимъ Benedictus Missae solennis и музыкой Баховской мессы. Когда у Бетховена скрипка играетъ соло, намъ кажется, что разверзаются небеса и самъ Спаситель нисходитъ къ намъ. Хотя Бахъ, какъ мы видимъ, также примѣняетъ, въ данномъ случаѣ, сольный инструментъ, но мелодія его лишена всякой мистиче-



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

„Gloria“ H-moll'ной мессы.

ской окраски, торжественна, спокойна по своему характеру, съ оттенкомъ радости и граціи. Поэтому, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что для двойного хора въ *Ossana* Бахъ заимствуетъ радостно возбужденные звуки у свѣтской *Drama per Musica* „*Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen*“. Зато конецъ мессы раскрываетъ намъ все религіозное міровоззрѣніе Баха, носящее печать личной убѣжденности и индивидуальности воспріятій, которыя производятъ на насъ яркое впечатлѣніе, особенно при сравненіи заключительной части *H-moll'*ной мессы съ *Agnus Dei* и *Dona* Бетховена, Шуберта или съ новой глубоко значительной церковной музыкой Франца Листа. Здѣсь *Dona* представляетъ собой, такъ сказать, грандіозную христіанскую колыбельную пѣснь, характерный образецъ которой мы имѣемъ въ *Es-dur'*ной мессѣ Шуберта.

Бахъ обращаетъ свой взоръ къ агнцу Божьему, когда Онъ, свершивъ подвигъ искупленія человѣчества, прощается съ окружающими. Онъ перерабатываетъ арію „Останься съ нами“ изъ ораторіи на вознесеніе Господне для *своего* *Agnus Dei*.

74.

Бахъ закончилъ *H-moll'*ную мессу не позднѣе 1738 года. Принимая во вниманіе то обстоятельство, что онъ воспользовался для заключительнаго хора „*Dona nobis pacem*“ тѣмъ же музыкальнымъ текстомъ, какъ въ „*Gratias agimus tibi*“, многіе готовы сдѣлать выводъ, что мастеръ, торопясь закончить свою мессу, только *pro forma* прибавилъ къ ней эту заключительную часть. Я полагаю, что такое мнѣніе совершенно не обосновано. Не буду указывать на то, что Бахъ никогда не повторялся цѣлкомъ, и если заимствовалъ музыкальный матеріалъ изъ прежнихъ своихъ композицій, то старался придать ему новую болѣе выразительную художественно совершенную форму: изъ предыдущаго нашего изложенія читателю, вѣроятно, ясно, что у него „*Dona nobis pacem*“ носитъ новый характеръ, совершенно отличающійся отъ традиціоннаго толкованія этого текста. У Баха этотъ торжественный интимный хоръ является заключительной благодарственной молитвой всѣхъ прихожанъ, собравшихся въ церкви, готовыхъ уже покинуть храмъ и разойтись по домамъ, чтобы взяться опять за свою тяжелую, повседневную работу.

До цѣльнаго исполненія своей мессы Баху не было суждено дожить, и отдѣльныя партіи изъ нея, выписанныя для Дрездена, такъ и остались лежать нетронутыми. Вслѣдствіе колоссальныхъ размѣровъ *Kyrie* и *Gloria* они не могли быть исполнены въ католической придворной церкви.

Кромѣ *Sanctus* Бахъ дирижировалъ во время высокоторжественнаго праздника въ Лейпцигѣ только одной *Gloria*. Въ общемъ же *H-moll'*ная месса осталась для него „нѣмой“ партитурой.

Первые такты Баховскаго *Kyrie* производятъ впечатлѣніе глубокой серьёзной интродукціи къ торжественному богослуженію. Невольно вспоминается чрезвычайно трогательный рассказъ хрониста, что нѣмцы въ торжественные моменты, тогда, когда они, напримѣръ, выступали въ битву, интонировали „*Kyrie eleison*“ не три, не девять, а сто, триста, даже девятьсотъ разъ подрядъ. Такое описаніе, пересенное въ область событій художественной жизни, можетъ дать намъ представленіе о величїи Баховской *Kyrie*. Оно распадается на два *Kyrie* для хора и *Christe eleison*, написанное для сольныхъ голосовъ.

Первое *Kyrie eleison*, грандіознѣйшихъ размѣровъ, для пятиголоснаго хора построено на темѣ, проникнутой глубоко скорбнымъ пафосомъ. Необычайно смѣло ея вступленіе, послѣ трехкратнаго *Kyrie*, исполняемаго всѣмъ хоромъ и инструментами оркестра. И кажется, что это *Kyrie eleison* дѣйствительно несетъ освобожденіе не только одному народу, но и всему человечеству до христіанской эпохи, согбенному подъ тяжкимъ игомъ своей грѣховности.

Считаясь со смѣлой мелодикой первой и третьей темы *Kyrie*, Бахъ вводитъ ихъ въ свою композицію не въ одногласномъ видѣ, а сразу на фонѣ присущихъ имъ гармоній.

Christe eleison—дуэтъ, который вноситъ въ музыку мессы мягкіе тоны, послѣ колоссальной бури звуковъ въ предыдущихъ частяхъ. Въ сольныхъ пѣснопѣніяхъ, исполняемыхъ у Баха, какъ извѣстно, мальчиками, меньше всего чувствуется тотъ субъективный, эмоциональный характеръ музыки, который, съ современной точки зрѣнія, составляетъ истую сущность всякаго сольнаго пѣнія. Всѣ они загадочно таинственны, но покрыты, по поэтическому сравненію Спитты, ледяной корой, по которой могутъ беззаботно скользить цѣломудренныя голоса дѣтей. Въ цѣльнаго исполненія мессы, только немногія изъ этихъ вокальных соло могутъ быть непосредственно восприняты не музыкантомъ и раскрыты ему величіе творческаго генія І. С. Баха.

Еще болѣе драматическій характеръ, чѣмъ первое *Kyrie*, носитъ третье для четырехголоснаго хора. Какое впечатлѣніе оно могло произвести на слушателей, привыкшихъ къ *bel canto* тогдашней италіанской оперы, если ея безпримѣрная хроматика даже въ наши дни воспринимается сразу лишь людьми съ особо чуткими звуковыми нервами? Въ немъ страшная мольба къ Спасителю достигаетъ своей высшей напряженности. Да и вообще говоря, мы во всей исторіи музыки не знаемъ ни одного произведенія, которое въ такихъ крупныхъ формахъ передавало бы интимное настроеніе *Kyrie*, горячей мольбы къ Господу,



АВТОГРАФЪ І. С. БАХА.

Изъ g-дурной мессы.

Gloria распадается на восемь частей. Славословіе ангеловъ Бахъ передаетъ импозантному хору: онъ отдѣляетъ его цѣликомъ отъ догматической части *Gloria*. Послѣдняя представляетъ собой типичную рождественскую музыку въ большомъ стилѣ. Она построена на свѣжемъ народномъ ликующемъ мотивѣ. „Et in terra рах“ въ своихъ мирныхъ, мягкихъ гармоніяхъ несетъ всю рождественскую блаженную радость созерцательной души. Точно въ предчувствіи болѣе сложнаго религіознаго міроощущенія будущихъ поколѣній, Бахъ вводитъ въ композицію тихіе, полные скорби оттънки.

Наконецъ, Бахъ беретъ „Et in terra рах“ въ видѣ темы фуги, заключая ее въ скорлупу, контра-тему, полную внѣшняго блеска и ликованія. Фуга Баха, которую онъ строитъ на этихъ обоихъ мотивахъ, даетъ исчерпывающую картину рождественскихъ настроеній и въ чисто внѣшнемъ смыслѣ, и въ смыслѣ ихъ внутренняго духовнаго содержанія.

Очаровательная арія „Laudamus te“, обвитая, какъ плющемъ, скрипичнымъ соло, въ которой голосъ и инструментъ соперничаютъ другъ съ другомъ въ нѣжномъ цѣломудренномъ ликованіи, служитъ переходомъ къ торжественному четырехголосному благодарственному гимну („Gratias agimus“), сотканному изъ двухъ контрастирующихъ темъ, изъ которыхъ первая проводится опять-таки самостоятельно въ инструментахъ, такъ что четырехголосное сложеніе переходитъ въ шестиголосное.

Дуэтъ „Domine Deus“ базируется на догматѣ о единственности Отца и Сына. Она символизируется музыкально очень характернымъ мотивомъ, озареннымъ мистическимъ сіяніемъ, пикикато въ басу и флейтъ и проходящимъ черезъ всю пьесу, какъ это ни удивительно, въ совершенно неизмѣнномъ видѣ. О томъ, какъ послѣдовательно умѣетъ проводить одну определенную идею нашъ мастеръ, какъ онъ умѣетъ подчинять звуки своей музыки духовному содержанию композиции, углубляя его съ каждой новой строкой своей партитуры, мы можемъ получить представленіе по вокальнымъ партіямъ дуэта. Оба голоса вступаютъ на одномъ и томъ же мотивѣ въ увеличеніи. При этомъ теноръ воспѣваетъ Отца, а сопрано Сына. Но для того, чтобы почувствовать все обаяніе этой музыки, надо хорошо знать ея скрытыя въ глубинѣ взаимоотношенія между звуками и религіозно-поэтической программой, иначе впечатлѣніе отъ нея будетъ такое же неполное, какъ отъ программного произведенія какого-либо современнаго композитора, при незнаніи его поэтического содержанія. Конечно, можно гордо заявить: „я слышу въ музыкальныхъ произведеніяхъ только то, что они сами по себѣ говорятъ моему художественному воображенію“. На такого рода фраза доказываетъ лишь отсутствіе подлиннаго

ческие возможности и все могущество музыки. Для смелый скачек от самого высокого тона из семи к самому низкому, основному (смелость, нашедшая себя подражателей только в современной музыке), Бах превосходно изображает всемогущество Бога.

„Et in unum Deum Dominum Jesum Christum“. Дуэт.

Еще рельефнее, чем в Gloria, наш мастер, вооруженный полным аппаратом тогдашних богословских знаний, символизирует в звуках единственность Отца и Сына. Состоящая из четырех нот главная тема проводится в инструментах так же, как и в вокальных партиях, в виде канона: одна тема на два голоса, причем в каждом из них различно (легато, стаккато). Однако Бах пользуется и другими средствами звуковой символизации.

Во втором такте вокальной партии (продолжение темы) нижний имитирующий голос перескакивает в нижнюю кварту, что, с чисто музыкальной точки зрения, совершенно не представлялось необходимым. Бах в данном месте, очевидно, хотел изобразить отделение Сына от сердца Отца. Ex corde natus!

В нисходящем движении „Incarnatus est“ (слова эти первоначально были отнесены Бахом к предыдущему дуэту) наш осмеляет Бог. Больше нежных, сердечных, чистых звуков нельзя себе и представить. С середины композиции к ним примешивается оттенок страдания, сгущающийся вокруг слов „et homo factus est“.

78.

Мы переходим к Crucifixus.

До какого технического совершенства, благородства, одухотворенности звука и ритмики возносится в своей музыке Бах, дабы запечатлеть образ Страдальца в глубоко волнующих звуках, показывает нам основная тема и музыкальная форма этой части. Мотив человеческих страданий, который, как мы уже говорили, никогда не покидал Баха на его жизненном пути, воплощен здесь в четырехтактной теме танца, пас-нацать раз. „Все то, что передают нам вокальные партии“, так говорит Спитта, „в хроматических, увеличенных и уменьшенных интервалах мелодий, отдельно и в сочетании их ходов, так же глубоко значительно, как самое со-бытие, религиозное значение которого они нам раскрывают“.

Музыка Crucifix'a то совершенно застывает в дыхании смерти, и звук еле слышно замирает, то сразу (оркестр, хор и орган), при „Et resurrexit“, ликующе поднимается к небсам, в чисто народной свежей, жизнерадостной мелодии. При этом хор часто носит какой-то неземной, серафиче-

ский характер, и иногда точно во-очью видишь свѣтозарный образ Христа в небесной высотѣ. Въ радостномъ волненіи бась возвѣщаетъ о „пришествіи Христа“, при чемъ тема Resurrexit проводится въ видѣ побочной партіи, и хоръ, возвращаясь къ главной темѣ, въ ликующихъ потокахъ звуковъ говоритъ о воскресеніи, о безграничномъ царствѣ Христа.

79.

Третий членъ символа вѣры начинается съ арии для баса, сопровождаемой двумя нежными, концертирующими гобоями, ласкающими наш слухъ, какъ мягкое вѣяніе весенняго вѣтерка. Мы видимъ, что мастеръ нашъ не ломаетъ себя головы надъ вопросомъ о сущности и значеніи святого Духа, источника всякой жизни, а ищетъ выявленія его внѣ стѣнъ церкви, среди святой весенней природы („Vivificantem“).

Но совершенныя иныя художественныя средства примѣняетъ онъ, когда текстъ говоритъ о тысячелѣтнемъ ученіи церкви.

Слова Спитты, что посвященный въ художественное содержание мессы слушатель выноситъ изъ нея такое впечатлѣніе, точно геній двухъ тысячелѣтій пронесся надъ его головой, особенно хорошо подходятъ къ хору „Confiteor“. Сочетая величайшія идейныя завоеванія старыхъ мастеровъ въ области музыкальной техники съ соответствующими данному тексту хоровыми интонаціями, нашъ мастеръ возводитъ грандіозный храмъ звуковъ, поражающій своей импозантной догматикой.

Бахъ въ этомъ хорѣ съ особой одухотворенностью проводитъ двѣ темы („confiteor unum baptisma“ и „in remissionem peccatorum“). Къ нимъ присоединяются, какъ звуки трубы архангеловъ, церковныя интонаціи „Confiteor in unum baptisma“ въ кагела, дальнѣйшемъ ходѣ мунонѣ (бась и альтъ), къ которымъ присоединяется и теноръ (тема музыкальнаго развитія этой части прозвѣнѣ въ область будущей въ увеличеніи). Какое глубокое прозрѣніе въ область будущей музыки даетъ намъ дивная фраза „Et exspecto resurrectionem mortuorum“. Блаженная радость Моцарта, идейная сила, безпрѣдѣльное ликованіе Бетховена, всѣ чары Вагнеровскихъ настроеній, особенно его гениальныхъ модуляцій, заключены въ этихъ звукахъ. И чувствуется, что нашъ мастеръ вѣрилъ въ вѣчную жизнь той божественной сущности, которая сотворила ихъ.

80.

Четвертый отдѣлъ мессы охватываетъ Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei и Dona. Sanctus всегда производитъ очень сильное впечатлѣніе на слушателей. Его блескъ, его могучіе подъемы, царственное ве-

личіе, это бушеваніе океана звуковъ подавляетъ наше воображеніе.

Бахъ видоизмѣняетъ здѣсь механическую конструкцію своего аппарата, хора и оркестра. Три—это то число, которое символизируетъ догматъ тріединства Бога.

Въ оркестрѣ мы встрѣчаемъ, наряду съ тремя трубами, три гобоя, которые Бахъ примѣняетъ въ трезвучіи. Число голосовъ хора увеличивается до шести. Три высокихъ голоса противоставляются тремъ низкимъ, они музицируютъ, раздѣльно и вмѣстѣ, и иногда эта группировка по три мѣняется. Истолковавъ такимъ образомъ, число три, мы можемъ также объяснить себѣ число шесть: два сопрано, два альты, два мужскихъ голоса. Серафимы у подножія трона Всевышняго имѣли шесть крыльевъ: два крыла закрывали ихъ ликъ, два ихъ ноги и два служили имъ для полета. Вообще говоря и въ другихъ деталяхъ своей звуковой картины Бахъ, повидимому, слѣдовалъ за описательнымъ текстомъ пророка Исаи.

Въ совершенствѣ гармонируетъ съ нимъ свѣжій, напоенный ликующими звуками хоръ „Pleni sunt coeli“, тема котораго часто выступаетъ въ нѣсколькихъ голосахъ сразу.

Дальнѣйшаго расширенія состава хора требуетъ *Osanna*. Творческая фантазія Баха рисуетъ намъ цѣлыя толпы народа, привѣтствующія вѣздъ Христа въ Іерусалимъ. Хоръ этотъ представляетъ собой отдѣльное цѣлое, независимое отъ *Sanctus*, и въ силу его поэтического содержанія необходимо было по крайней мѣрѣ удвоеніе нормального четырехголоснаго состава.

Чѣмъ сложнѣе техническій аппаратъ его музыки, тѣмъ легче и свободнѣе звучитъ она. Говоря о восьмиголосномъ хорѣ мы представляемъ себѣ при этомъ нѣчто тяжелое, мало подвижное, неясное, трудно понятное. Но, говоря словами Лютера, кто „безъ душевнаго трепета сможетъ слѣдить за тѣмъ, какъ нѣжно сочетаются между собой голоса, какъ они соединяются въ одномъ ангельскомъ шествіи, радостно привѣтствуя другъ друга, или расплетаются, удаляясь другъ отъ друга?“

Вслѣдъ за величавой *Osanna* идетъ уже знакомое намъ возвышенно скромное, но исполненное торжественности заключительное пѣснопѣніе „*Dona*“. Между ними, ласкающимъ глазъ изумруднымъ покровомъ, въ сіяніи свѣтлыхъ звуковъ (скрипки соло), стелется арія для тенора „*Benedictus*“ и „темная вода“, „*Agnus Dei*“, арии для альты на фонѣ низкихъ струнныхъ.

81.

Охватывая мысленно церковную музыку и хоровыя композиции всѣхъ временъ, мы не находимъ ни одной вещи, достойной Н-молл'ной мессы. Только Листовская ораторія „Христосъ“ можетъ быть поставлена на одну высоту съ ней. Она какъ бы

дополняетъ своей женственностью мужественную мощь Баха. Его месса подобна грандіознѣйшему собору, вершина котораго скрыта отъ насъ облаками. Мы видимъ, что, несмотря на свойственный германцамъ духъ „аріанизма“, который еще во времена готтовъ вступилъ въ борьбу со властными притязаніями католичества, Н-молл'ная месса, рожденная этимъ германскимъ религіознымъ міровоззрѣніемъ¹⁾, еще и понынѣ является источникомъ живой благодати даже для старой церковной общины. Однако, возразятъ намъ наши модернисты крайняго лѣваго крыла, вершина этого грандіознаго собора уходитъ въ какое-то существующее лишь въ воображеніи Баха христіанское небо. Но какой поэтъ не видѣлъ въ тѣхъ картинахъ, что рисуетъ ему его творческая фантазія, истой подлинной дѣйствительности?

Короткія мессы.

82.

Хотя Н-молл'ная месса не была исполнена въ Дрезденѣ, Бахъ все же получилъ титулъ королевско-саксонскаго „придворнаго композитора“. Мы имѣемъ, такимъ образомъ, несомнѣнное основаніе предположить, что присылкой „короткихъ мессъ“ онъ хотѣлъ выразить свою признательность. По всей вѣроятности нашъ мастеръ очень спѣшилъ закончить свою работу и, въ виду этого, заимствовалъ большую часть музыки для своихъ четырехъ мессъ въ F-dur, E-dur, G-moll и G-dur изъ церковныхъ кантатъ, которыя уже были хорошо знакомы его лейпцигскимъ согражданамъ. Бахъ слѣдовалъ, повидимому, въ этихъ остаткахъ старой церковности, сохранившихся въ лютеранскомъ богослуженіи, старымъ литургическимъ элементамъ его и современнымъ ему католическимъ композиторамъ, произведенія которыхъ онъ переписывалъ съ цѣлью изученія. До извѣстной степени онъ пользовался также короткими мессами своего отдаленнаго родственника мейнингенскаго придворнаго дирижера Іоганна Людовика Баха, много кантатъ котораго онъ списалъ собственноручно. Для одной изъ этихъ мессъ, *Kyrie* которой онъ исполнялъ, Бахъ сочинилъ, специально, „*Christe eleison*“ для сопрано, альты и Continuo, напечатанное, вмѣстѣ съ музыкой Іоганна Людвигъ, въ дополнительномъ томѣ полного собранія сочиненій І. С. Баха (стр. 197). Биттеръ въ своей книгѣ „І. С. Бахъ“²⁾ еще приписываетъ нашему мастеру цѣлый рядъ мессъ,

¹⁾ Которому, по словамъ Ф. Шуберта, суждена болѣе долгая жизнь, чѣмъ другимъ религіознымъ системамъ.

²⁾ См. нашу „лѣтопись возрожденія І. С. Баха“. (Примѣч. перев.).

принадлежащих перу мейнингенского Баха. Среди указанных нами выше коротких мессы, которые были скомпонованы или, вѣрнѣе, „скомбинированы“ отъ 1731—38, выделяется F-dur'ная, хотя и въ другихъ встрѣчается не мало гениальныхъ чертъ (какъ напримѣръ каноническое „Christe eleison“ въ A-dur'ной массѣ). Особенной глубиной творческихъ идей отличается ея Kyrie. Черезъ всѣ три части проходитъ, въ валторнахъ и гобояхъ, нѣмецкій „Agnus Dei“ („Christe, Du Lamm Gottes“), а въ инструментальномъ и хоровомъ басу вступительное и заключительное Kyrie (съ аминемъ) нѣмецкой литаніи.

Къ латинскимъ мессамъ присоединяется еще нѣсколько Sanctus. Въ нихъ нашъ мастеръ повидимому пробуетъ писать въ „болѣе доступномъ“, блестящемъ стилѣ дрезденской церковной музыки (даже въ наиболѣе содержательныхъ Sanctus C-dur и D-dur—собр. соч. Баха 1 ч. стр. 69 и 81). Дѣйствительно ли остальные Sanctus, напечатанные въ собраніи сочиненій, представляютъ собой подлинныя композиціи Баха, мнѣ кажется сомнительнымъ: именемъ I. C. Баха помѣченъ только одинъ изъ нихъ, въ D-dur.

Музыкальный аппаратъ Баха.

83.

Въ виду тѣхъ большихъ требованій, которые предъявляетъ Бахъ къ исполнителямъ его произведеній, вопросъ о музыкальномъ аппаратѣ пріобрѣтаетъ особенный интересъ¹⁾.

Этотъ аппаратъ составляли воспитанники школы св. Ѳомы, „городскіе трубачи и искусные скрипачи“ (городскіе музыканты Лейпцига). Первые исполняли также и вокальныя партіи, причемъ имъ приходилось, вмѣстѣ съ тѣмъ, участвовать и въ оркестрѣ. „На помощь“ этимъ музыкантамъ директоръ, когда было возможно, приглашалъ еще окончившихъ школу св. Ѳомы студентовъ. Въ то время, какъ теперь канторъ св. Ѳомы располагаетъ для исполненія сравнительно менѣе сложныхъ композицій, въ которыхъ мальчикамъ приходится очень мало выступать соло, хоромъ изъ 40—50 человекъ и оркестромъ Gewandhaus'a, Бахъ довольствовался лишь 17 хористами и 7—8 городскими музыкантами, такъ какъ совѣтъ не отпускалъ ему средствъ на приглашеніе дополнительныхъ пѣвцовъ. Въ число этихъ 17 хористовъ входили также и солисты, часть же изъ нихъ играли еще сверхъ того въ оркестрѣ. Ибо для инструментальнаго со-

провожденія хоровъ и многихъ арій часто было недостаточно наличныхъ городскихъ музыкантовъ, не говоря уже о составѣ исполнителей для передачи очень сложныхъ оркестровыхъ произведеній. Слѣдуетъ полагать, что многіе воспитанники сначала исполняли инструментальныя партіи, а потомъ, по окончаніи вступительной музыки, участвовали въ хорѣ. Все это требовало большой музыкальности, прилежанія и солидной технической подготовки. Мы знаемъ, что эти „воспитанники консерватористы“, совершенствуясь постоянно въ своемъ искусствѣ, старались по возможности дольше оставаться въ училищѣ и въ хорѣ. Они зарабатывали себѣ такимъ путемъ деньги на университетъ, въ который поступали часто довольно поздно, давно уже перешагнувъ двадцатилѣтній возрастъ. Многіе изъ нихъ посвящали себя съ успѣхомъ музыкѣ, но часть изъ нихъ совершенно опускалась, кочуя изъ города въ городъ, въ искусствѣ „оперистовъ“.

Какъ это ни странно, но для пѣвцовъ не дѣлаетъ никакого перерыва въ періодъ, когда у нихъ мѣнялся голосъ. Мальчики, которые еще недавно пѣли партію альты, черезъ недѣлю, не больше, исполняли басовое соло! Еще разностороннѣе были настоящіе профессиональные музыканты, городскіе трубачи и искусные скрипачи. Такъ, напримѣръ, въ 1769 одинъ такой музыкантъ игралъ на пробу передъ канторомъ св. Ѳомы, Долесомъ. Ему было предложено исполнить: концертъ для валторны, концертирующий хораль для трубы съ кулисами, простой хораль на тромбонахъ четырехъ родовъ, на струнныхъ инструментахъ—партію скрипки въ тріо и контрабаса въ концертирующемъ хоралѣ. Надо полагать, что эти городскіе музыканты во время исполненія кантатъ часто мѣняли одинъ деревянный духовой инструментъ на другой, потому брались за партію скрипки и наконецъ за какой-либо мѣдный духовой инструментъ. Какъ односторонни, по сравненію съ ними, наши теперешніе оркестровые музыканты, которые часто не рѣшались перейти, напримѣръ, съ тенороваго на альтовый тромбонъ.

84.

Для исполненія церковныхъ композицій, въ которыхъ въ оркестрѣ и хорѣ встрѣчаются часто рипиенные (Tutti) и сольныя голоса, нашъ мастеръ имѣлъ въ своемъ распоряженіи семь или восемь городскихъ музыкантовъ, а въ качествѣ рипиенистовъ (усиливавшихъ составъ струнныхъ) пять воспитанниковъ своей школы. Въ постановкѣ такихъ произведеній, какъ Matthäuspassion, принималъ также участіе и менѣе хорошій по своему составу мотетный хоръ, если онъ не былъ, конечно, занятъ, составу мотетный хоръ, если онъ не былъ, конечно, занятъ, составу мотетный хоръ, если онъ не былъ, конечно, занятъ, и такимъ образомъ получалось, вѣроятно, двойное количество хористовъ и инструменталистовъ. Принявъ во вниманіе, что въ

¹⁾ Срв. статью, Б. Фр. Рихтера въ Bach Jahrbuch 1907.

число ихъ включались и всѣ „солисты“, или лирическіе и драматическіе пѣвцы, и, кромѣ того, частые отказы по болѣзни и т. д., вслѣдствіе чего количество музыкантовъ уменьшалось, мы легко поймемъ, съ какимъ отчаяніемъ Бахъ обращался къ муниципальному совѣту съ жалобами на недостаточность своего музыкальнаго аппарата. Въ этомъ отношеніи Лейпцигъ стоялъ, очевидно, ниже Веймара и даже Мюльгаузена. Такого рода воскресную музыку съ оркестромъ, какъ веймарскую кантату „Der Himmel lacht“, было, очевидно, совершенно невозможно поставить въ Лейпцигѣ. Но самый совѣтъ не хотѣлъ внимать просьбамъ Баха и оказывалъ ему „покровительство“ только тогда, когда дѣло шло о хвалебныхъ кантатахъ въ его честь (ср. кантату въ честь новаго городского совѣта „Preise Jerusalem, den Herrn“). Для свадебныхъ музыкъ также, видимо, „находились“ нужныя силы (ср. „Dem Gerechten das Licht“).

Когда Бахъ, которому приходилось за пульта струнныхъ, отъ второй скрипки вплоть до контрабаса, сажать исключительно своихъ учениковъ, обращался за денежными средствами для приглашенія музыкальных „ассистентовъ“ къ совѣту, онъ получалъ всегда отказъ. Въ то время, какъ на прошенія ученика Баха Герлаха, руководившаго студенческимъ collegium musicum и богослужебной музыкой въ Новой Церкви, совѣтъ клалъ всегда резолюцію „fiat“, нашему мастеру былъ уготованъ постоянно лишь одинъ отвѣтъ „differatur“. У отцовъ города Герлахъ, видимо, пользовался большимъ уваженіемъ и авторитетомъ, чѣмъ Бахъ. Только одинъ, единственный разъ магистратъ разрѣшилъ нашему мастеру, въ моментъ крайней необходимости, пригласить для замѣны его зятя, Альтиколя другого басиста. Можно ли оспаривать, въ виду изложенныхъ выше фактовъ изъ жизнеописанія Баха, что творческая сила его генія не могла проявиться цѣликомъ въ Matthäuspasion, ни въ H-moll'ной мессѣ, исполненіе которой ему даже не пришлось услышать въ жизни, и что, чувствуя себя стѣсненнымъ условіями своей музыкальной дѣятельности, онъ принужденъ былъ ограничиться писаніемъ простыхъ кантатъ, не требующихъ сложныхъ художественныхъ средствъ для постановки, измышленіемъ различныхъ контрапунктическихъ спекуляцій? И кажется, что сыновья были главными исполнителями той „урегулированной во славу Божию“ церковной музыки, о которой онъ мечталъ всю свою жизнь. По крайней мѣрѣ, онъ самъ подтверждаетъ это въ письмѣ къ Эрдману (тамъ, гдѣ говоритъ о своихъ домашнихъ концертахъ „vocaliter und instrumentaliter“).

Бахъ въ наши дни.

85.

Понятно, что современники Баха не могли познать всей величавости и глубины его произведеній. Не говоря ужъ о томъ, что средства исполненія, имѣвшіяся въ его распоряженіи, были далеко не достаточны для передачи этихъ произведеній, они и сами по себѣ совершенно выходили изъ тѣсныхъ рамокъ тогдашней общественно музыкальной жизни. Въ наши дни ужъ давно—и съ полнымъ правомъ—перестали видѣть въ его H-moll'ной мессѣ или Passionen нѣчто въ родѣ камерныхъ композицій. Они носятъ на себѣ печать грандіозности, и мы часто можемъ наблюдать, какъ эта музыка зажигательно дѣйствуетъ на хоровую массу и оркестръ. Живому энтузіазму хористовъ, который въ послѣднее время сталъ постепенно угасать, произведенія Баха даютъ новыя творческія вдохновенія, облагораживая душу пѣвцовъ, обогащая ихъ новыми идеями. Они составляютъ въ наше время хлѣбъ насущный для различныхъ хорошихъ обществъ. Безъ Баха послѣдніе были бы обречены на жалкое существованіе.

Несмотря на то, что воля мастера достаточно опредѣленно сказала въ различныхъ письменныхъ указаніяхъ, разсѣянныхъ въ его партитурахъ, мы все же знаемъ, что онъ являлся лично вдохновителемъ всѣхъ участниковъ музыкантовъ, живымъ источникомъ идей и силъ для нихъ, а во многихъ отношеніяхъ и импровизаторомъ.

Обратимъ, на примѣръ, вниманіе на тѣ аріозо, гдѣ Бахъ, вмѣсто сопровожденія помѣщаетъ только басъ, даже не цифрованный и больше ничего! Даже общихъ контуровъ гармоніи, въ видѣ генераль баса ¹⁾, мы не встрѣчаемъ въ этихъ композиціяхъ, а въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ имѣются, они явно искажены небрежной перепиской. Такой генераль-басъ даетъ столь-же отдаленное представленіе о тонкости Баховскаго аккомпанимента, въ которомъ онъ тщательно избѣгалъ всякихъ грубыхъ неблагозвучностей, какъ динамика Моцарта о живомъ выразительномъ исполненіи его солнечныхъ кантиленъ.

Многіе инструменты, которые примѣнялъ Бахъ, теперь уже вышли изъ употребленія и наврядъ ли могутъ вновь найти примѣненіе въ нашихъ оркестрахъ, особенно небольшого состава. Наши рояли, органы и даже оставшіеся безъ измѣненія деревянные духовые имѣютъ теперь совершенно другой характеръ

¹⁾ Въ церковной музыкѣ—несомнѣнно только для органа. въ другихъ композиціяхъ—главнымъ образомъ для чѣмбало. Исключенія указаны у Баха и объясняются тѣмъ, что соответствующая музыка была предназначена первоначально для иныхъ цѣлей.

звука, чѣмъ въ его время. Мы теперь уже не можемъ больше возстановить точно звучности Баховскаго оркестра, да и наврядъ ли смогли бы съ удовольствіемъ слушать игру тогдашнихъ городскихъ музыкантовъ, которую самъ Бахъ описываетъ въ мало привлекательныхъ краскахъ. Нашъ слухъ, благодаря Моцарту, Бетховену и Вагнеру, научился гораздо тоньше воспринимать звуковое содержаніе музыки, и мы не можемъ замѣнить свой болѣе развитой слухъ примитивнымъ. Кромѣ того звучность и техника игры на отдѣльныхъ инструментахъ настолько облагородилась и улучшилась, что мы гораздо совершеннѣе, чѣмъ музыканты той эпохи, въ состояніи передать сложную мелодику звуковой рѣчи Баха.

Можно съ полнымъ правомъ сказать, что творчество Баха прошло незамѣченнымъ для его современниковъ, такъ какъ его эпоха не создала еще того художественнаго аппарата, съ помощью котораго можно было бы передать всю сложную полифонию его тонко, въ смыслѣ гармоніи и мелодіи, организованныхъ композицій. Да и самые слушатели не были подготовлены достаточно для этого. Нужна была „подготовительная“ работа Бетховена, Вагнера. Только благодаря ихъ музыкальнымъ завоеваніямъ сдѣлалось возможнымъ отчетливо, пластично, выразительно передавать музыку Баха, заставить слушателей интенсивно прочувствовать ее. Кто не въ состояніи понять, что партитуры Баха находятся въ тѣсномъ контактѣ съ партитурой „Мейстерзингеровъ“, кто не видитъ, что свѣтъ, излучаемый молодымъ гениемъ, освѣщаетъ пути творчества его предшественника, тотъ никогда не проникнетъ въ міръ душевныхъ переживаній І. С. Баха.

86.

Большинство нашихъ ученыхъ музыкологовъ и музыкантовъ такъ же мечтаютъ о возстановленіи прежней оркестровой техники временъ Баха, какъ филологи о подлинной „античной“ музыкѣ. Они иронически относятся къ обработкамъ Мендельсона, Шумана, Бюлова, Франца, упуская изъ виду, что, вообще говоря, возобновленіе старыхъ оркестровыхъ и вокальных композицій есть извѣстный музыкальный компромиссъ, и что современные музыканты должны стараться, главнымъ образомъ, выявить духъ старинныхъ композицій, который, увы, такъ часто приносится въ жертву буквѣ. Но и въ этомъ отношеніи наши исполнители произведеній Баха стараются, по возможности, облегчить себѣ свою задачу, пользуясь стилистическими приемами, въ духѣ Генделя, т. е. италіанской оперы, отъ которой музыку Баха отдѣляетъ глубокая пропасть.

Наши ученые музыканты стараются установить съ точностью, какова была техника игры и пѣнія во времена Баха, восстано-



1-й валторнистъ Баховскаго оркестра въ
Лейпцигѣ, Рейхе.

Daß Vorzuger Joseph N. Johann Christoff Altnickel
 seit Michaelis d. 1745. dem Herrn Musica in. d. lge,
 setzt assistiret, in dem er bald all Violin, bald all
 Violoncelle, meistens aber all Vocal-Parten, sei
 exhibiret, und also dem Mangel von auf der The-
 ma. Desu la sich besondern Bass-Wimmen (welche
 sie wegen alzo frühzeitigen Abzug nicht Wimmen der
 Kisten kommen) ersetzt, sich somit eigenständig
 bezeuget. Leipzig. d. 25. Maji. 1747.
 Johann Sebastian Bach.

Аттестатъ выданный Бахомъ своему ученику, а впоследствии
 зятю, Альтникулю.

Изъ актовъ Лейпцигскаго городского совета.

вить характерную звучность музыкальных инструментов его эпохи, но не всѣ результаты этихъ ученыхъ изслѣдованій должны и могутъ быть примѣнены при исполненіи Баховскихъ твореній. Съ одной стороны не такъ то легко осуществить всѣ эти требованія „исторической правдивости“¹⁾, а съ другой стороны не слѣдуетъ вторично хоронить нашего мастера, вѣрившаго въ воскресеніе изъ мертвыхъ и будущую жизнь (прочтите только соотвѣтствующія страницы партитуры H-moll'ной мессы!), подъ грубой массой генераль-баснаго сопровожденія. Музыка раньше всего воспринимается чувствомъ, и потому мы тѣмъ внимательнѣе должны считаться съ ея звуковымъ эмоціональнымъ содержаніемъ, чѣмъ сложнѣе само произведеніе и чѣмъ большаго напряженія духовныхъ силъ оно требуетъ отъ слушателя. „Смотрите же, чтобы вашъ культъ Баха не перешелъ бы въ ханжество“, съ такими словами мы хотѣли бы обратиться ко всѣмъ тѣмъ поклонникамъ нашего чрезвычайно тонко чувствовавшего мастера, которые полагаютъ, что съ помощью своихъ чисто филистерскихъ педантичныхъ изысканій они могутъ пріобщиться къ духу творящему Баха. Всѣ тѣ результаты ихъ научной работы, которые могутъ обогатить нашъ современный оркестръ новыми звучностями, никого такъ сильно не будутъ интересовать, какъ музыкантовъ практиковъ, знакомыхъ со всѣми возможностями ихъ примѣненія. И такой музыкантъ гораздо лучше сумѣетъ использовать ихъ, въ интересахъ самого художественнаго произведенія, чѣмъ наши историки музыки, работающіе часто лишь съ примѣненіемъ чисто филологическихъ приемовъ. Артисты-практики обладаютъ такой духовной свѣжестью и эластичностью, что они никогда не пропустятъ возможности попробовать съ помощью новыхъ художественныхъ средствъ проникнуть въ скрытую сущность какого-либо музыкальнаго произведенія, между тѣмъ какъ ученые профессоры съ каждымъ днемъ принимаютъ все болѣе высокомерный, декретирующій тонъ. Какъ благороденъ и мягокъ былъ Ф. Спитта и какъ ограничены и нетерпимы его преемники (преодолившіе его точку зрѣнія!), вродѣ Швейцера!²⁾.

Цѣлую бурю негодованія вызвало въ мірѣ ученыхъ предложеніе Рихарда Штрауса замѣнить высокую F—трубу во II бренденбургскомъ концертѣ соотвѣтствующимъ духовымъ инстру-

¹⁾ Такъ, напримѣръ, даже для большихъ оркестровъ вопросъ о крайне желательныхъ при исполненіи его произведеній нашего мастера Баховскихъ трубахъ есть лишь вопросъ роскоши.

²⁾ Мы позволили себѣ пропустить въ нашемъ переводѣ рядъ примѣчаній автора съ полемикой противъ Швейцера. Книга Швейцера не переведена на русскій языкъ и, слѣдовательно, всѣ потемнѣшіе выпады Вольфрума, обусловливающіеся отнюдь не недостатками прекрасной, единственной по богатству содержанія работы молодого страсбургскаго профессора, а только писательскимъ темпераментомъ автора настоящей монографіи, не представляютъ для русскаго читателя интереса. (*Примѣчаніе переводчика*).

ментом¹⁾, но зато ровно никакой оппозиции не встрѣтила замѣна сольной трубы—скрипкой, ибо было доказано, что Бахъ принужденъ былъ замѣнить однажды, вслѣдствіе недостатка въ музыкантахъ, одну инструментальную партію другой. Въ приведенномъ нами случаѣ совершенно упускаютъ изъ виду, что, наряду съ трубой, у Баха уже имѣется одна концертирующая скрипка, и что такая замѣна совершенно разрушаетъ весь художественный замыселъ мастера. Набожные бахiанцы боязливо творятъ крестное знаменіе, когда рѣчь заходитъ о примѣненіи дополняющаго деревянные духовые кларнета, не задаваясь совершенно вопросомъ, какимъ образомъ возможно уравновѣситъ силу звука Баховскаго оркестра съ большими современными смѣшанными хорами. Говорятъ о примѣненіи десяти гобоевъ, вмѣсто одного, совершенно не задумываясь надъ тѣмъ, откуда достать нужное количество музыкантовъ, и не имѣя даже яснаго представленія о томъ, что такое удешевленіе инструмента вовсе не даетъ ожидаемаго эффекта (представимъ себѣ, какъ будетъ, напримѣръ, звучать исполняемая нынѣ обыкновенно колоссальнымъ хоромъ кантата „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ съ 10 I, II, III, т. е. въ общемъ, 30 гобоями).

Были написаны цѣлыя книги о томъ, для клавихорда или клавесина Wohltemperiertes Clavier, а между тѣмъ каждый непредубѣжденный слушатель долженъ сказать себѣ, что было бы бессмысленно опять возвращаться, для исполненія клавирныхъ прелюдій и фугъ Баха, къ этимъ примитивнымъ инструментамъ.

Иногда кажется, что мы живемъ въ такую эпоху, когда руководящая роль принадлежитъ исключительно представителямъ „сѣдой теоріи“. Музыкантамъ-практикамъ остается использовать то, что дѣйствительно составляетъ жизнеспособную часть ихъ научныхъ изслѣдованій. Но мнѣ совершенно ясно, что теоретики и практики, враждебно относящіеся къ современнымъ мастерамъ, являющимися въ своемъ творчествѣ преемниками Баха, ничего живого для музыки нашего мастера сдѣлать не могутъ. Для нихъ Бахъ всегда останется чѣмъ то, вродѣ дѣдовскихъ реликвій, полученныхъ въ наслѣдство, а не живымъ источникомъ творческой силы. Мы же хотимъ видѣть въ Бахѣ не „прадѣда“, а символъ вѣчно юнаго нѣмецкаго искусства!

¹⁾ Ш. предлагаетъ замѣнить ее piccolo Heskelphon'омъ, звучность котораго онъ испытать въ своихъ послѣднихъ композиціяхъ (Саломея) (Примѣчаніе переводчика).

Библиографическій указатель

(составленъ переводчикомъ для русскаго изданія).

Сокращенныя обозначенія „Е. Р.“ или „Ед. Р.“, встрѣчающіяся въ текстѣ, относятся къ изданію сочиненій Баха Петерса, содержащему всѣ инструментальныя композиціи мастера и часть вокальныхъ его произведеній. Послѣднія изданы у П. полностью только въ видѣ клавир-аусцугтовъ.

I. Полное собраніе сочиненій I. С. Баха. Издательская дѣятельность стараго и новаго Баховскаго общества. Bach Jahrbücher.

Полное собраніе сочиненій I. С. Баха было издано старой Bachgesellschaft и содержитъ всего 46 томовъ—ежегодниковъ (напечатанныхъ у Брейткопфа и Гертеля). Все изданіе стоитъ 690 марокъ (46 ежегодниковъ по 15 марокъ), каждый отдѣльный томъ—30 марокъ.

„Общество Баха“¹⁾ было основано въ 1850 году. Во главѣ его стали М. Гауптманъ, занимавшій тогда мѣсто кантора св. Оомы, Отто Янъ, знаменитый изслѣдователь творчества Моцарта, Карлъ Беккеръ, профессоръ игры на органѣ въ Лейпцигской консерваторіи, и Роб. Шуманъ. Послѣдній еще нѣсколько лѣтъ до основанія Bach Gesellschaft велъ въ своемъ журналѣ агитацію за изданіе полного собранія сочиненій I. С. Баха. Обществу въ первые годы своего существованія приходилось бороться съ разнаго рода затрудненіями, и потому въ началѣ его дѣятельности Баховскія партитуры (напр. H-moll'ной мессы) не могли быть выпущены въ свѣтъ съ достаточной тщательностью и полнотой.

Начиная съ девятаго ежегодника, редакция изданія перешла къ В. Русту, который руководилъ имъ до 1882 года. Его перу принадлежатъ превосходныя вступительныя статьи къ отдѣльнымъ ежегодникамъ сочиненій Баха за этотъ періодъ. Мѣсто Руста впоследствии заняли Дерфель, гр. Вальдерзее, Науманъ, Вюльнеръ.

27 января 1900 года былъ выпущенъ въ свѣтъ послѣдній, 46-й ежегодникъ, и событіе это Брамсъ приветствовалъ, какъ счастливѣйшій день своей жизни. Изъ основателей Bach Gesellschaft уже никого не было въ живыхъ.

Въ своей издательской дѣятельности „новое Баховское общество“ руководится, главнымъ образомъ, желаніемъ ознакомить широкую публику съ мало доступными до сихъ поръ произведеніями „великаго кантора Германіи“. За 10 лѣтъ своей дѣятельности (1900—1910) общество издало цѣлый рядъ обработокъ кантатъ, бранденбургскихъ концертовъ (для рояля въ 4 руки), органной книжки (для рояля въ 4 руки), пѣсенъ, аріи (ред. проф. Мандишевскаго), предназначенныхъ для исполненія въ домашнемъ кругу (Hausmusik).—Въ связи съ изданіями „Neue Bach Gesellschaft“, мы считаемъ также необходимымъ указать на прекрасныя обработки прелюдій и другихъ пѣсень I. С. Баха, сдѣланныхъ А. И. Зилоти.

Кромѣ изданія сочиненій I. С. Баха „новое общество“ включило съ 1904 года въ программу своей дѣятельности также и выпускъ въ свѣтъ

¹⁾ О дѣятельности Alte Bach Gesellschaft см. книгу А. Швейцера, а также и статью Г. Кречмара, предисловіе къ XLVI тому большаго изданія сочиненій I. С. Баха.

Баховских ежегодников, служащих ныне сосредоточием всех наиболее выдающихся работ, посвященных жизни и творчеству лейпцигского мастера. В течение 6 лет (1904—1910) в *Bach Jahrbücher* были напечатаны ряд очень ценных работ библиографического характера, этюды эстетического и музыкально-исторического содержания.

II. Летопись „возрождения I. С. Баха“.

В „летописи“ мы приводим в хронологическом порядке список важнейших работ, посвященных жизнеописанию I. С. Баха и изучению его творчества, в целом. Такое сопоставление дает возможность проследить, как, после эпохи полного забвения музыки нашего мастера, в середине XIX столетия интерес к его произведениям начинается все более и более усиливаться, чтобы перейти в последнее десятилетие в настоящий культ Баха.

Agricola I. Fr. u. Bach Ph. Denkmal dreier verstorbener Mitglieder der Societät musicalischer Wissenschaften... в музыкальной библиотеке Mizler'a. IV, 1. Leipzig, 1754.

Hiller, I. A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter. (В первой части—биография I. С. Баха). Leipzig, 1784.

Forkel, N. Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk. Für patriotische Verehrer echter musicalischer Kunst. Leipzig, 1802.

(Первое самостоятельное научное исследование, посвященное творчеству I. С. Баха).

Schubart Chr. Fr. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. (стр. 99—102 о Бахе). Wien, 1806.

Engelhardt, C. Aug. Tägliche Denkwürdigkeiten aus der sächsischen Geschichte (о Бахе стр. 111—117). Leipzig, 1809.

Kollmann, A. F. C. Of J. S. Bach and his works. The Quarterly Musical Register I. London, 1812.

Weber, C. M. Статья „Бах“ в энциклопедии Эрша и Грубера. 1821.

Krause, C. Darstellungen aus der Geschichte der Tonkunst. Göttingen, 1827.

Milde, Th. Über Leben und Wirken beliebter Tondichter. Meissen, 1834.

H. Blaz de Bury, J. S. Bach l'organiste (Revue des deux Mondes). Paris, 1836.

Fétis, Th. Bach et Haendel. Gazette musicale. Paris, 1840.

Schauer, I. K. J. S. Bachs Lebensbild. Jena, 1850.

Hilgenfeldt, C. Bachs Leben und Wirken. Leipzig, 1850.

E. H. Bitter, J. S. Bach. Berlin, 1865.

(Работа Bitter'a представляет собой первую попытку собрать весь биографический материал, известный в то время о Бахе, в научно разработанной монографии. Однако музыкальный дилетантизм автора—он был прусским министром финансов и музыкой занимался лишь, как любитель—помешала ему разрешить успешно эту трудную задачу).

Ramann Lina. Bach und Händel. Leipzig, 1869.

Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. 2 тома. Leipzig, 1873—1879.

(Работа Ф. Спитта представляет собой лучшую биографию Баха и по своему глубокому проникновению в дух его творчества, удивительно богатству материала, еще почти исчерпывающему все, что нам известно о канторь св. Фомы, представляет собой единственное, в своем роде, исследование во всей научной литературе по истории музыки. Книга Спитта дает не только картину творчества I. С. Баха, но и всей музыкальной жизни его эпохи).

Poole, R. J. S. Bach. London, 1882.

William Cart. Un maître deux fois centenaire. Paris, 1885.

Gläbner, A. J. S. Bach. Milwaukee, 1885.

Raabe, W. Die Heroen der Tonkunst. (для юношества). 1890.

J. Batka. J. S. Bach (изд. Recklam). Leipzig, 1893.

Fink, C. Etude biographique sur J. S. Bach. Angoulême, 1899.

Hausegger, Fr. Unsere deutschen Meister. München, 1900.

Brune, A. Bach. An appreciation. Chicago, 1901.

H. Barth. Bach (Ein Lebensbild). Berlin, 1902.

Hublard, E. Little journeys to the homes of great musicians. New-York, 1903.

Thorne, E. H. J. Bach. London, 1904.

Schweitzer, A. J. S. Bach. Le musicien poète. Paris, 1905.

(Появление работы Швейцера, и, несколько позднее (1907), книги А. Пирро: „L'esthétique de Bach“ знаменуют собой начало новой эпохи в понимании творчества I. С. Баха, исходящего от анализов поэтических мотивов его музыки). Второе издание вышло в свет на немецком языке в 1908 году.

H. v. Wolzogen. Grossmeister deutscher Musik (J. S. Bach). 1906.

Boughton, Rutland. J. S. Bach. London, 1907.

Wolfrum, Ph. J. S. Bach. Berlin, 1908.

(Первый том настоящей книги, вышедший в отдельном издании в собрании монографий о музыке, издаваемых Р. Штраусом).

Parry, Ch. J. S. Bach. The story of development of a great personality. New-York, 1909.

Pirró, A. J. S. Bach (deutsch von Engelke). (французское издание—оригиналь—1907). Berlin, 1910.

Wolfrum, Ph. J. S. Bach. 2 тома. Leipzig, 1911.

Ph. Spitta. J. S. Bach. (новое издание под редакцией D-r.

W. Wolfheimer'a выйдет в свет, вероятно, в 1912.

III. Отдельные эпохи жизни Баха. Семья Бахов.

Bitter, E. Die Söhne J. S. Bachs. Leipzig, 1893.

Bojanowsky, P. Das Weimar J. S. Bachs. Weimar, 1903.

M. Brenet. J. S. Bach et les élections de Leipzig. (Le guide musical. 1902).

Chrysander, Fr. J. S. Bach und sein Sohn Wilhelm Friedemann in Halle. (Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1867).

Curzon, H. de J. S. Bach et sa famille. Musica VI. Paris, 1907.

Hiss, W. Anatomische Forschungen über Bachs Schädel. Leipzig, 1895.

Kleefeldt, W. Bach und Graupner. Jahrbuch der Musikbibl. Peters. 1897.

Pirró, A. Les années de jeunesse de J. S. Bach. Paris, 1908.

Richter, B. Die Wahl J. S. Bach zum Thomas-Kantor. Bach-Jahrbuch. 1905.

Stadtpeifer und Alumnus zu Bachs Zeiten. 1907.

Seiffert, M. Bach in Halle. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1907.

Neue Bach Funde. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1904.

Spitta, Ph. J. S. Bach und Marianne Ziegler. Сборник „Zur Musik“. 1892.

Bach und Händel. Zwei Festreden. 1885.

Schreyer. Über die Echtheit und Ueetheit der Bachschen Manuscripte. Bach-Jahrbuch. 1906.

Thomas, Fr. Der Stammbaum des Ohrdruffers Zweiges der Familie Bach. Ohrdruff, 1899.

Über Bachs Ohrdruffer Schulzeit. 1906.

Vogel, E. Bachs Portraits. Jahrbuch Peters. Leipzig, 1896.

Werner, A. Neue Bach Documente. Bach-Jahrbuch. 1906.

Wustmann, G. Bachs Grab. Ges. Aufsätze. Leipzig, 1898.

IV. Письма, автографы Баха.

J. S. Bachs Werke. B. 44 (издание Bach-Ges.).

Fischer. Briefe J. S. Bachs. Neue Zeitschrift für Musik. 1901.

La Mara. Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Leipzig, 1886.

Shedlok, J. S. Zürich Autograph of the first part of Bachs welltempered Clavier. Monthly musical Record (345). 1899.

V. Произведения I. С. Баха ¹⁾.

1. Для органа:

- Dienel, O.** Die Stellung der modernen Orgel zu Bachs Orgelmusik. Berlin, 1890.
Pirró, A. L'orgue de J. S. Bach. Paris, 1895.
Shatam, H. The aesthetic Treatment of Bachs organ Works. The music. Times, 1901.
Widor Ch. und Schweitzer, A. Über die Wiedergabe von Bachs Präludien und Fugen für die Orgel. Die Orgel. 1910, а также и статья обонхъ авторовъ въ „Musik“ 1911.

2. Для клавира:

A.

- Ble, O.** Bach, въ книгѣ „Das Clavier und seine Meister“.
Ehrlich, H. Die Ornamentik in J. S. Bachs Clavierwerken. Leipzig, 1897.
Landowska, W. Les oeuvres de clavecin (J. S. Bach). Musica. 1907.
Mayrhofer, J. Aesthetische Fingerzeige zum Studium Bachscher Clavierwerke. Leipzig, 1910.
Niemann, W. Bachs Claviermusik. Rheinische Musikzeitung. 1907.
Riehl, W. Bachs Claviermusik und die Gegenwart (въ книгѣ „Musicalische Studienköpfe“). 1878.
Rochlitz, J. Fr. Vom Geschmack in J. Sebastians Bachs Claviercompositionen. (Въ сборникѣ „Für Freunde der Tonkunst“). Berlin, 1832.
 (Статья Рохлица интересна какъ первая попытка дать эстетический анализъ композицій I. С. Баха. Ея свѣжесть и искренній энтузіазмъ еще повинъ придають этой статьѣ особое обаяніе).
Schumann, R. Bachs Claviercompositionen. Neue Zeitschrift für Musik. 1839.
Vianna da Motta, J. Zur Pflege Bachs Claviermusik. Neue Zeitschrift für Musik. 1904.
B. Wohltemperiertes Clavier.
Riemann, H. Analyse des Wohltemperierten Claviers. Leipzig, 1890—1894.
Stockhausen, E. v. Die harmonischen Grundlagen der 12 Fugen des W. Cl.
Taubmann, O. Die Autographe des II Teils des W. Cl. Allgemeine Musikzeitung. 1899.
Weber, W. Wie studiert man J. S. Bachs W. Cl.? 1904.
Westphal, R. Die C—Takt-Fugen des W. Cl. Music. Wochenblatt. 1883.
Zelensky, J. Bachs preludes et fugues. The Musician XII. 1908.
 Изданіе Wohltemperiertes Clavier Eugen d'Albert'a. (1906).

C. Остальныя композиціи для клавира (концерты, сюиты, инвенціи).

- Hauptmann, M.** Erläuterung zu B's Kunst der Fuge. Leipzig, 1881.
Heppworth, G. Das B-a-c-h in B's Kunst der Fuge. Leipzig, 1887.
Jadassohn, S. Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. Musicalisches Wochenblatt. (1896).
Combarieu, S. La sonate de J. S. Bach en la mineur. Revue musicale III.
Schering, A. Bachs Bearbeitungen der italienischen Concerte (von Vivaldi). Sammelbände der internat. Musikges. 1902/03.
Waldersee, P. Vivaldis Violinconcerte, unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten. Leipzig, 1885.

3. Камерныя композиціи.

Antcliff, H. Bachs Chaconne. The Musician XIV.

¹⁾ При составленіи литературнаго указателя мы пользовались „Опытомъ“ библиографіи I. С. Баха, составленнымъ М. Шнейдеромъ (Bach Jahrbücher—1905 и 1910).

- Hartmann, A.** A propos de la „Chaconne“ de Bach. Monde musical XXII, 14. 1910.
Heuss, A. Die d-dur Suite von Bach. Leipzig, 1894.
Riemann, H. Die Orchestersuite. Music. Wochenblatt XXX. 1899.
Kretschmar, H. Führer durch den Konzertsaal I. 1891.
Tappert, W. Bachs Compositionen für die Laute. 1901.

4. Музыка Страстей Господнихъ.

- La Mara.** Die Passionsmusik. I. S. Bach. Allgemeine Musikzeitung. 1887.
Spitta, Ph. Die Passionsmusik J. S. Bachs und H. Schütz. Hamburg. 1893.
Wustmann, R. Zu Bachs Texten der Passionen. Göttingen. 1910.

Страсти Господни по Евангелію отъ Маттея.

- Heuss, A. J. S.** Bachs Matthäus Passion. Leipzig. 1909.
 (Лучшая работа о М. Р.).
Kretschmar, H. Analytical notes of words and book to Bachs Passions, according to St. Matthew. London. 1907.
Mosevius, J. Th. J. S. Bachs Matthäus Passion, musicalisch und aesthetisch dargestellt. Berlin. 1852.

(См. Предисловіе переводчика).

- Tiersot, J.** La passion, selon St. Matthieu. Le Ménestrel. 1888.

Страсти Господни по Евангелію отъ Іоанна.

- Kretschmar, H.** Bachs Johan'spassion. Leipzig. 1898.
Rochlitz, Th. Über Bachs grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Iohannes. 1832.

(См. предисловіе).

- Tiersot, J.** La passion, selon St Jean de J. S. Bach. Ménestrel. 1902.

Страсти Господни по Евангелію отъ Луки, (Марка).

- Kretschmar, H.** Führer durch den Konzertsaal. Leipzig. 1905.
Prieger, E. Echt oder unecht? Berlin. 1889.

(См. примѣчаніе стр. 196).

- Ziehn, P.** Beitrag zur Lucas-Passions-Forschung. Allgemeine Musikzeitung. 1893.

5. H-moll'ная месса.

- Benolt, C.** La grande Messe en si mineur de J S. Bach. 1901.
de Gilbert. La missa in si mineur (Bach) Barcelona. 1907.
 (Rivista mus. Catalana IV).
Grau, A. and S. Taylor. J. S. Bachs mass in B-minor. London. 1908.
Seidl, S. S. Bachs grosse Messe in H-moll. Berlin. 1902.

6. Кантаты.

- Franz, R.** Einiges über J. S. Bachs Kantaten. Leipzig. 1858.
 (Эта лучшая, чрезвычайно содержательная работа о кантатахъ Баха переиздана вновь журналомъ „Musik“ въ текущемъ году).
Grunsky, K. Bachs Kantaten. Musik. 1904.
Mosevius, J. Th. Bachs Kantaten. Allgemeine Musikzeitung. 1844.
 (См. вступительную статью, а также лѣтопись возрожденія I. С. Баха).
Pirró, A. Charles Bordes et les Cantates de J. S. Bach. Paris. 1909.
 (См. прилож. I ко второму тому).
Todt, R. Bachs weltliche Kantaten.

VI. Статьи общаго характера.

- Adler, G. J. S.** Bach und Händel. 1885.
Dehn, S. Bach, als Polemiker. Cäcilia (Utrecht) 1856.
Ecorcheville, J. La schola cantorum et le style de Bach. (Le mercure musical VII, 4. 1907).
de Gourmont, J. S. Bach et Beethoven. ibid. 1906.

(очень содержательная работа, намѣчающая многія интересныя параллели).

- Hohenemser, R. Die Pflege Bachs Musik in der Gegenwart. Music. Rundschau. 1907. Boston. 1903.
 Isaacs, M. On popularizing Bach. Boston. 1903.
 Louis, R. Die deutsche Musik der Gegenwart (стр. 253—256). München. 1909.
 Marnold, J. Bach et l'art pour l'art. Courrier mus. 1904.
 Mason, D. The polyphonic Music of Bach. New-York. 1907.
 Prüfer, A. Bach und die Tonkunst des XIX Jahrhunderts. Leipzig 1902.
 Pirro, A. L'esthétique de Bach. Paris. 1907.
 S. Saenst. Les nuances dans la musique de Bach. Le guide mus. 1896.
 A. Schweitzer. Bach Symbolismus. Kunstwart. 1907.
 Seiffert, M. Bach—Buxtehude—Händel. (Peters Jahrbuch, 1902—въ томъ же Jahrbuch напечатаны чрезвычайно цѣнные статьи Кречмара о Бахѣ)
 Tovey, D. Bachs Humor. Zeitschrift der internationalen. Musikgesellschaft.
 Wollet, H. J. S. Bach et son oeuvre. Le monde musical. 1910.

VII. Русская литература о I. С. Бахѣ.

1. Карманная книжка для любителей музыки на 1795 годъ. Издвигеніемъ книгопродавца I. А. Герстенберга. (Вступительная, очень тепло написанная статья о I. С. Бахѣ превозноситъ, главнымъ образомъ, его „удивительное проворство“ въ игрѣ. Заключительная фраза очень характерна: „Нынѣ творенія его стали очень рѣдки, такъ что охотники, имѣющие ихъ, должны сберечь ихъ, какъ великое сокровище“).
2. Нушеновъ-Дмитревскій, А. I. С. Бахъ. Лирический Музеумъ. С.-Петербургъ 1831. („Лирический Музеумъ“ представляетъ собой краткую исторію музыки. О Бахѣ стр. 112—говорится въ ней очень немного. Анекдоты, приводимые въ концѣ книги, особенно первый весьма сомнительнаго происхожденія).
3. Одоевскій, В. ии. Себастьянъ Бахъ. Повѣсть. С.-Петербургъ, 1840). (Знаменитая повѣсть, написанная съ глубокимъ воодушевленіемъ не даетъ, однако-жъ, вѣрнаго художественнаго образа нашего мастера).
4. С. К. Семейство Баховъ. Репертуаръ и Пантеонъ (журналъ), за 1845 годъ. Книжка вторая.
5. Ла Мара. Музыкально характеристическіе этюды. (Переводъ А. Желябужской). Томъ II. Москва 1889.
6. Бауновъ, С. I. С. Бахъ, его жизнь и музыкальная дѣятельность. Біографическій очеркъ. (Жизнь замѣчательныхъ людей. Изданіе Ф. Павленкова. С.-Петербургъ, 1894).
7. Халютинъ, С. I. С. Бахъ и его значеніе въ музыкѣ. Минскъ, 1894. (брошюра).
8. Финдейзенъ, Н. Къ 150-лѣтію со дня смерти I. С. Баха. Русская Музыкальная Газета. 1900.
9. Проф. А. А. Саниети. I. С. Бахъ. Статья въ „Ежемесячныхъ Сочиненіяхъ“, (журналъ, издававшимся подъ редакціей I. Ясинскаго). 1901, № 3.
10. Розеновъ, Э. Бахъ и его родъ. Біографическій очеркъ. 1911.
11. Шмидтъ, Л. А-ръ. Бахъ, I. С. Месса H-moll. Тематическій разборъ. Переводъ Фальковского. 1-11.
12. Отдѣльная глава посвящена произведеніямъ I. С. Баха въ книгѣ Р. Генки. Исторія фортепіано. Часть I. Изданіе П. Юргенсона. 1896. Кромѣ того музыкальнымъ издательствомъ „Брейткопфъ и Гертель“, Лейпцигъ выпущенъ въ свѣтъ рядъ кантатъ I. С. Баха, съ русскимъ переводомъ текста, сдѣланнымъ М. А. Давидовой. Рядъ интересныхъ данныхъ объ отдѣльныхъ произведеніяхъ Баха содержатъ программныя поясненія къ концертамъ А. И. Зилоти, составленные А. В. Оссовскимъ.

Приложіе I.

А. Швейцеръ. Бахъ во Франціи, Англіи и Италіи.

(Переводъ изъ его книги: I. С. Бахъ. Лейпцигъ 1908).

Среди французскихъ артистовъ Бахъ имѣетъ не мало поклонниковъ, что доказываетъ большое количество подписчиковъ на полное собраніе его сочиненій. Къ нимъ принадлежалъ и Гуно (конечно, сомнительная обработка C-dur'ной прелюдіи не должна служить характеристикой его преклоненія передъ гениемъ нашего мастера), и старая школа французскихъ органистовъ. Сентъ-Сансу несомнѣнно должно быть отведено почетное мѣсто среди лучшихъ знатоковъ произведеній I. С. Баха. Не меньшимъ знаніями въ этой области обладаетъ Габріэль Форэ, Гюльманъ, Впдоръ, Жигу, основатели современной французской школы органистовъ, которые непосредственно примыкаютъ, въ своемъ творствѣ, къ Баху.

Исполненіе инструментальныхъ произведеній кантора св. Омы ставитъ себя задачей скрипачъ Шарль Буве, руководитель небольшого Общества Баха. Рѣшающимъ моментомъ, въ смыслѣ распространенія вліянія творчества Баха на французскую музыку, явилось исполненіе Matthäus Passion парижскимъ обществомъ Concordia подъ управленіемъ Видора, въ 1885 году. Законченные въ художественномъ отношеніи концерты изъ произведеній Баха были даны Schola cantorum подъ управленіемъ В. д'Энди и Борда. Ту же цѣль преслѣдуетъ парижское Общество Баха, руководитель котораго Гюставъ Брэ, прилагаетъ массу труда, чтобы организовать хорошій хоръ, чего въ условіяхъ парижской музыкальной жизни добиться очень трудно. Вообще говоря, отсутствіе смѣшанныхъ хоровъ представляетъ собой самую большую помѣху для распространенія музыки Баха во Франціи. Быть можетъ, пройдутъ еще многіе годы, пока условія музыкальной жизни измѣнятся, въ этомъ отношеніи, къ лучшему, и Баховскія кантаты сдѣлаются извѣстными широкой публикѣ. Заслуги въ дѣлѣ переводовъ Баховскихъ текстовъ имѣютъ, въ числѣ другихъ, Морисъ Вупоръ и г-жа Генриетта Фуксъ. Полный переводъ всѣхъ кантатъ Баха подготавливаетъ Брэ, дирижеръ Баховскаго Общества.

На примѣрѣ Франціи можно яснѣе всего видѣть, что именно Вагнеръ создалъ почву, на которой могъ возрости культъ Баха. Увлеченіе лейпцигскимъ мастеромъ началось съ того момента, когда Вагнеровскій энтузіазмъ, перешелъ, подъ конецъ, въ моду, и французы стали проходить къ заключенію, что музыкальная поэзія Вагнера содержитъ элементы, чуждые ихъ національному гению. И вотъ, музыка Баха стала сосредоточивать на себя серьезный интересъ французскихъ музыкантовъ. Съ каждымъ годомъ становилось яснѣе, что характеръ его звуковъ творчества прекрасно гармонируетъ съ французскимъ пониманіемъ искусства. Ибо основная черта Баховскаго творчества законченность пластическихъ формъ. Грандіозная же безформенность Вагнера всегда смущала французскихъ цѣнителей его музыкальных драмъ. Даже военная музыка отразила на себѣ это новое Баховское движеніе. Чтобы сдѣлать доступнымъ его хоральныя прелюдіи широкой публикѣ г-нъ Т. Барнье, chef de musique du 57-e d'Infanterie, въ Бордо, сдѣлалъ транскрипціи ихъ для военного оркестра и сталъ исполнять эти прелюдіи, во время садовыхъ концертовъ.

Англія имѣетъ передъ Франціей то преимущество, что она располагаетъ цѣлымъ рядомъ превосходныхъ хоровъ. Будущее покажетъ, какія формы приметъ здѣсь борьба между Генделемъ и Бахомъ. Нельзя отрицать, что почти боготворимымъ въ Англіи композиторамъ пришлось на континентѣ отступить передъ новымъ Баховскимъ движеніемъ. Вообще говоря, увлеченіе Бахомъ, какъ показываетъ опытъ послѣднихъ

десяти лѣтъ, вызвало даже несправедливое отношеніе къ прежнимъ музыкальнымъ кумирамъ. Мендельсонъ, въ этомъ отношеніи, раздѣляетъ нѣтъ судьбу Генделя.

Въ Римѣ канторъ св. Омы также празднуетъ триумфы. Въ началѣ произведенія исполнялись въ домашнемъ кругу у г. фонъ Кейделя, г-жи Гельбигъ и Менгарини. Съ небольшимъ хоромъ, набраннымъ изъ представителей этого круга, Алессандро Коста разучилъ Н-молл'ную мессу. Получивъ разрѣшеніе папы на приглашеніе для хора исполненія Н-молл'ной мессы въ церкви, А. Коста собралъ все высшее общество Рима въ капеллу на via Belsina, гдѣ эта месса, подъ его управленіемъ, была исполнена.

Въ Trionfo della Morte (1894) Т. д'Аннунцио описываетъ настроеніе, охватившее присутствовавшихъ на этомъ концертѣ. Общество Баха въ Римѣ было основано въ 1895 году.

Приложение II.

Новое Общество Баха. Баховскія Празднества. Музей Баха. Значеніе Баха для современной музыкальной жизни въ Россіи.

Съ выходомъ послѣдняго тома собранія сочиненій Баха старая Bachgesellschaft закончила свою дѣятельность. Но, въ сущности говоря, въ исторіи „возрожденія Баха“ ея дѣятельность сыграла лишь подготовительную роль для того новаго Баховскаго движенія, которое является однимъ изъ наиболѣе важныхъ дѣйственныхъ силъ въ музыкальной жизни современности. На смѣну старому обществу, явилось новое, учрежденное на послѣднемъ собраніи Alte Bachgesellschaft и поставившее себѣ цѣлью, путемъ организаціи Празднествъ, изданія произведеній Баха, въ практической обработкѣ, ежегодниковъ, посвященныхъ научному изслѣдованію жизнеописанія и отдѣльныхъ произведеній кантора св. Омы, „сдѣлать близкими и дорогими творенія великаго мастера нѣмецкому народу и во всемъ странамъ доступнымъ серіозному нѣмецкому искусству“.

Для достиженія этой цѣли былъ организованъ цѣлый рядъ Празднествъ (въ Берлинѣ, Лейпцигѣ, Эйзенахѣ, Хемницѣ, Дуисбургѣ, въ юнѣ 1912 года предполагается устроить VI Bachfest въ Бреславлѣ). На нихъ исполнялись такіе произведенія Баха, которые до тѣхъ поръ не были совершенно знакомы широкой публикѣ (свѣтскія кантаты, мало извѣстныя церковныя кантаты, интимныя органныя варіаціи и сольныя кантаты и т. д.), а также и композиціи пребахіанцевъ и послѣдователей Баха (Бама, Телемана, Генделя, Фаша, сыновей Баха и т. д.). Вокальная и инструментальная музыка, свѣтская и церковная, слѣдовали другъ за другомъ въ наиболѣе прекрасныхъ своихъ образахъ и давали возможность слушателямъ проникнуть въ глубокія тайники звуководства Баха, чему немало содѣйствовали прекрасныя „программныя книги“, подъ редакціей Кречмара, Neuss'a, содержащія очень цѣнныя статьи. Особенный интересъ для лицъ, изучающихъ творчество Баха, представляли собой торжественныя богослуженія, въ духѣ Баховской эпохи, совершавшіяся регулярно, во время послѣднихъ 3 Празднествъ.

Съ 1904 года, во время Празднествъ происходятъ сѣзды членовъ Bachgesellschaft (насчитывающей свыше 1000 человекъ), на которыхъ читаются доклады, сопровождаемые очень интересными дебатами о различныхъ вопросахъ художественнаго исполненія Баховской музыки.

Дѣятельность новаго Баховскаго общества имѣетъ большое значеніе для всей музыкальной жизни Германіи. Благодаря энергичной работѣ небольшой группы бахіанцевъ въ послѣднее время повысились ин-

тересъ не только къ твореніямъ ихъ патрона, но и ко всей старинной музыкѣ вообще. Подлинное воодушевленіе, которое проявилось въ организаціи Празднествъ Баха, захватило и другія области музыки XVIII и XVIII столѣтія, произведенія Генделя ¹⁾, предшественниковъ нашего мастера и раскрыло, такимъ образомъ, источники новыхъ музыкальных наслажденій тѣмъ любителямъ, для которыхъ старинная музыка раньше была синонимомъ схоластики, педантизма, скуки.

Въ декабрѣ 1904 года общество приобрѣло въ свою собственность домъ, гдѣ родился І. С. Бахъ (см. иллюстрацію въ I томѣ). Домъ этотъ былъ перестроенъ, согласно старымъ гравюрамъ, и снабженъ подлинной домашней утварью конца XVII вѣка. Какъ-то сразу переносишься въ атмосферу, въ которой росъ сынъ городского музыканта: маленькія комнатки, старинныя инструменты, портреты предковъ Баха, разныя трогательныя подробности дѣтскихъ лѣтъ Іоганна Себастіана, учебныя тетрадки Вильгельма Фридемана, съ профилемъ Domini Pfeiffer'a на одной изъ страницъ, все это полно какимъ-то особымъ обаяніемъ..... Въ жилыхъ комнатахъ помѣщается прекрасная коллекція старинныхъ инструментовъ, представляющихъ почти всѣ типы Ваховскаго оркестра (среди нихъ находятся очень рѣдкіе экземпляры). Благодаря собраннымъ здѣсь инструментамъ является возможность возстановить подлинныя звуковыя краски Баховской музыки, и въ этомъ отношеніи ближайшія Празднества обѣщаютъ особенно много интереснаго.

Единственнымъ „Обществомъ Баха“ въ Россіи является Bach Verein въ Ригѣ (не проявляющій, кажется, давно какой-либо музыкальной дѣятельности). Въ 1908 году въ Петербургѣ образовался небольшой Баховскій кружокъ, однакожъ, вскорѣ прекратившій свое существованіе. Несмотря на отсутствіе какой-либо организаціи, посвящающей свои силы пропагандѣ Ваховской музыки, мы все же можемъ констатировать за послѣдніе годы несомнѣнный ростъ интереса къ творчеству великаго кантора и у насъ. Такъ, напримѣръ, за послѣдніе два года въ Петербургѣ была трижды исполнена Matthäuspassion (подъ упр. А. Вульфмуса), каждый разъ въ переполненной церкви, духовныя кантаты (въ концертахъ Императорскаго Музыкальнаго Общества и Я. Гандшина), органная композиція, въ великолѣпной передачѣ Я. Галздина, кофейная кантата ¹⁾. Особенно много вниманія, произведеніямъ Баха уделяетъ А. П. Зилоти, прекрасный исполнитель фортепьянныхъ композицій нашего мастера: рѣдко симфоническій концертъ, устраиваемый имъ не содержитъ какой-либо композиціи Іоганна Себастіана Баха или его сыновей. Графъ Шереметевъ также посвятилъ 2 общедоступныхъ концерта цѣликомъ произведеніямъ нашего мастера. Въ Москвѣ особенный художественный интересъ представляло исполненіе большой Н-молл'ной мессы и магнификата въ симфонической капеллѣ Булычева и т. д. ¹⁾ На будущій сезонъ 1912-13 обѣщано С. А. Куссевицкимъ даже цѣлое Празднество Баха (въ Петербургѣ и Москвѣ), и мы хотѣли бы закончить эти строки пожеланіемъ, чтобы и въ Россіи во всемъ любящимъ музыку была дана въ ближайшемъ будущемъ возможность приобщиться къ тому источнику вѣчной юности въ искусствѣ, чистѣйшихъ вдохновеній и высокаго идейнаго полета, раскрывающаго намъ новыя дали религіозныхъ исканій, который въ жизни назывался Іоганномъ Себастіаномъ Вахомъ.

Е. Б.

¹⁾ Мы считаемъ необходимыми подчеркнуть это обстоятельство, въ виду несправедливыхъ рѣзкостей по отношенію къ Генделю, встрѣчающихся въ монографіи Вольфрума.

²⁾ Въ Москвѣ она теперь ежедневно исполняется въ одномъ изъ многочисленныхъ театровъ миниатюръ, съ неизмѣннымъ успѣхомъ у публики.

³⁾ Мы указываемъ лишь на отдѣльныя примѣры, не задаваясь цѣлью дать полное перечисленіе всѣхъ концертовъ, посвященныхъ Баху, за послѣдніе 2 года.

Указатель именъ.

Абрагамъ а Санта Клара. 177.
 Августъ II. Саксонскій. 187, 219.
 Агрикола, I. Ф. 48.
 Але, I. Р. 30, 153.
 д'Альберъ, Евг. 85.
 Альбинони, Т. 61.
 Альтвиколь, I. К. 50, 230.
 Амстердамъ. 18.
 Арнштадтъ 7, 10, 13, 20, 21, 23, 28, 83, 86, 145, 154.
 Бахъ, Андрей. 48.
 — Анна Магд. 37, 51, 61, 66, 70 208.
 — Бернгардъ. 48.
 — Вильгельмъ Фридеманъ. 48, 51, 57, 61, 62, 85, 196.
 — Гансъ. 6, 11.
 — Генрихъ. 7, 9, 18.
 — Готлибъ Фридеманъ. 8, 11.
 — Готфридъ Бернгардъ. 48.
 — Елизавета. 13.
 — I. Амвросій. 12, 14.
 — I. Бернгардъ. 48.
 — I. Людвигъ. 9, 227.
 — I. Михаилъ. 9, 10, 30.
 — I. Николай. 11.
 — I. Себастьянъ. 8.
 — I. Филиппъ. 8.
 — I. Фридрихъ. 11.
 — I. Христофъ, старшій (Эйзенахъ). 9, 11, 18.
 — I. Христофъ, младшій (Ордрюфъ). 13, 14, 25.
 — I. Яковъ. 13, 23.
 — Каспаръ. 7.
 — Марія Варава. 29, 30, 35.
 — Марія Саломея. 13.
 — Михаилъ. 10.
 — Николай Ффраимъ. 9.
 — Павелъ. 8.
 — Регина. 51.
 — Филиппъ Эммануилъ. 6, 8, 10, 42, 48, 51, 57, 72, 84, 95, 196, 230.
 — Фейтъ. 6, 7.
 Байрейтъ. 1, 2, 22, 32, 34, 119.
 Баманъ. 45.
 Бетховенъ. 50, 51, 54, 61, 62, 69, 82, 117, 118, 154, 176, 214, 217, 219, 225, 230.
 Беуронъ. 128.
 Бидерманъ. 46.
 Бирнбаумъ. 120.
 Биттеръ, К. Г. 227.
 Боденшадъ, Э. 17.
 Бояновскій, П. 34.
 Брамсъ, I. 53.
 Браунъ. (Канторъ). 18.
 Бригель, В. К. 153.
 Брокъ, Б. Г. 36, 184.
 Брукнеръ, А. 4.
 Брюль, графъ. 189.
 Брюссель. 114.
 Бузонни, Ф. 58, 85.
 Буянге, Р. 35.
 Букстегуде, Д. 18, 23, 25, 30, 66, 83, 118, 153.
 Бургъ (Меллеръ) I. 30.
 Бухмайеръ, Г. 18.
 Бэмъ, Г. 18, 62, 118, 153.
 Бюловъ, Г. 6, 69, 72, 233.
 Бюхеръ, К. 6.
 Бьюрней. 48.
 Вагнеръ, Р. 2, 26, 32, 34, 51, 57, 76, 92, 117, 118, 120, 125, 154, 160, 163, 176, 211, 214, 217, 230.
 Вальтеръ, I. 11, 88, 94.
 Вартбургъ. 13.
 Веберъ. 195.
 Веймаръ. 1, 2, 12, 20, 21, 33, 51, 63, 70, 79, 82, 83, 87, 94, 114, 129, 154, 185, 230.
 Вейссенфельсъ. 37, 185.
 Векманъ, М. 18.
 Венеція. 10, 18, 33.
 Верра, Э. 63.
 Вецлеръ, Г. 86.
 Вехмаръ. 6, 7.
 Вивальди, А. 61, 71, 73, 85.
 Видерау. 189.
 Вильгельмъ Эрнстъ (герцогъ). 34.
 Винтерфельдъ, К. 128, 192, 199.
 Виттенбергъ. 104.
 Вольфгеймеръ, В. 7.
 Вѣна. 1, 2, 25, 51, 84, 108, 177.
 Вюлькенъ, I. К. 37.
 Вюлькенъ, А. М. 37.
 Вюльверъ, Фр. 210.
 Габріели, А. 83, 153.
 — Г. 10, 83.
 Гайднъ, I. 1, 16, 23, 78.
 Гамбургъ. 10, 18, 36, 56, 94, 105.
 Гаммершмидтъ, А. 10, 18, 153.
 Гандерсгеймъ. 9.
 Гастольди, Г. 109.
 Гассе, I. 48, 125.
 — Фаустина. 48, 125.
 Гасслеръ, Г. 108.
 Гауптманъ, М. 28, 37, 125.
 Геерманъ, I. 104, 196.

Гельбигъ. 157.
 Гендель, Г. 1, 19, 36, 50, 55, 62, 69, 72, 75, 118, 195, 231, 232.
 Генрици, Х. 106.
 Гепшингенъ. 126.
 Герда, Э. 17.
 Геренъ. 15, 30.
 Гергардтъ, I. 105.
 Гергардтъ, П. 32, 105, 198.
 Герлахъ. 230.
 Гернеръ, I. 39.
 Гете, I. В. 51, 161.
 Геуссъ, А. 126, 196.
 Гисъ. 52, 99.
 Гомилиусъ, Г. 48.
 Горацій. 46, 47, 107.
 Гортензій, Кв. 47.
 Готшедъ. 124, 154, 202.
 Гофмансвальдау, К. 195.
 Граупнеръ, Х. 37, 39.
 Гунольдъ, Х. 157.
 Данцигъ. 41.
 Дармштадтъ. 37.
 Дейлингъ, А. 41.
 Дерфель, А. 50.
 Дискау, К. 189.
 Долесъ, I. Ф. 229.
 Древсъ, А. 112.
 Дрезденъ. 20, 34, 42, 46, 48, 70, 125, 219, 227.
 Дрезе, С. 34.
 Дрезель. 64.
 Дюреръ, А. 28, 90.
 Зеленка, I. Д. 44.
 Зефнеръ. 52.
 Зилоти, А. И. 80.
 Зильберманъ, Г. 49, 54.
 Йена. 11.
 Иерусалимъ. 112, 218, 226.
 Иосифъ Флавій. 104.
 Кайзерлингъ. 70.
 Каловіусъ. 104.
 Кальвинъ, I. 103.
 Кальдара, А. 44.
 Карлсбадъ. 35.
 Карлъ XII. 23.
 Квинтилианъ. 45.
 Кейзеръ, Р. 195.
 Кельнъ. 217.
 Кенигсбергъ. 7.
 Керль, I. 15, 19, 25.
 Кетентъ. 33, 35, 52, 62, 74, 77, 79, 87, 185, 196, 200.
 Корелли, А. 84.
 Кортъ, Г. 186.
 Кребсъ, I. 48.
 Кречмаръ, Г. 2.
 Кригеръ, Ф. 155.
 Кроль, Ф. 64.
 Крюгеръ, I. 18.
 Кунау, I. 9, 23, 124, 156.
 Куперенъ, Фр. 20, 57.
 Лассусъ, Орландо. 5.
 Легренци, Г. 61, 84.
 Лейбницъ, Г. 93.
 Лейпцигъ. 24, 34, 37, 43, 50, 51, 70, 74, 77, 82, 85, 106, 114, 125, 129, 157, 168, 186, 189, 211, 217, 219, 230.
 Леммергиртъ. 13.
 — Елизавета. 13.
 Леопольдъ Кетенскій. 35, 202.
 Листъ, Фр. 33, 54, 83, 85, 93, 104, 114, 116, 219, 226.
 Лондонъ. 63.
 Любекъ (городъ). 18, 25, 29.
 — Винц. 18.
 Люнебургъ. 17, 20, 42, 56.
 Люлли, Ж. 173.
 Лютеръ, М. 13, 23, 31, 103, 104, 114, 127, 217, 218, 226.
 Маннгеймъ. 51, 84.
 Марпургъ, Ф. 95.
 Марцелло, Б. 173.
 Маршанъ, Л. 34.
 Матесонъ, I. 48, 66, 106, 115, 125, 153, 173.
 Мейнингенъ. 8, 77.
 Меланхтонъ, Ф. 103.
 Меллеръ, I. 20.
 Менделсонъ Бартольди, Ф. 72, 85, 91, 196 233.
 Меруло, К. 18.
 Мицлеръ, Л. 21, 48, 49, 55, 196.
 Москва. 42.
 Мопартъ, В. А. 1, 60, 62, 72, 78, 125, 211, 225, 230.
 Муффатъ, Г. 19.
 Мюльгаузенъ. 29, 31, 83, 154, 230.
 Мюллеръ, Дръ, А. 186.
 — Г. 104.
 — I. 104.
 Мюнхенъ. 25.
 Неймейстеръ, Э. 32, 36, 106, 155.
 Негели. 97.
 Нидтъ, Ф. 56.
 Нордгаузенъ. 47.
 Нари, Ф. 27.
 Нюренбергъ. 194.
 Нью-Йоркъ. 85.
 Опицъ, М. 169.
 Ордрюфъ. 14, 15, 17.
 Оффенбахъ. 109.
 Парижъ. 117.
 Пахэльбель, I. 9, 14, 15, 19, 25, 88.
 Палестрина, Г. 5, 43.
 Пикандеръ, Г. 105, 157, 186, 189, 196, 200.
 Пинтигъ. 105.
 Пиррô, А. 117, 126, 140.
 Плавтъ, М. 46.

Потсдамъ. 49.
 Пригеръ, Э. 196.
 Пфейферъ, А. 103.
 Рамлеръ. 195.
 Рамо, I. 56.
 Рафаэль. 108.
 Раффъ, I. 72.
 Регеръ, М. 4, 85.
 Рейнбергеръ, I. 162.
 Рейнкенъ, I. 18, 25, 36, 69, 89.
 Реньяръ, Я. 108.
 Риль, Г. I.
 Рингкъ. 84.
 Риманъ, Г. 94, 214.
 Римъ. 5, 25, 83.
 Ристъ, I. 105.
 Розенмюллеръ, I. 133.
 Ростокъ. 105.
 Ротенбургъ. 159.
 Рохлицъ, I. Ф. 51.
 Руссо, Ж. 190.
 Рустъ, В. 202.
 Саксъ, Г. 190.
 Саксенъ-Вейссенфельсъ. 37, 185.
 Свелинкъ, I. П. 18.
 Скарлатти, А. 71.
 Смѣтана, Ф. 23.
 С.-Петербургъ. 80.
 Спитта, Ф. I. 6, 9, 24, 25, 47, 56, 82, 85, 91, 110, 126, 191, 197, 200, 208, 220, 222, 233.
 Стефани, А. 173.
 Стремталь. 168.
 Страсбургъ. 105.
 Таузигъ, К. 85.
 Таулеръ, I. 104.
 Телеманъ, Ф. 34, 37, 40, 44, 77, 153, 173, 195.
 Темаръ. 8.
 Тинель, Э. 114.
 Томасъ, Фр. 15, 16.
 Ульмъ. 126.
 Упсала. 25.
 Фашъ, I. Ф. 130.
 Фишеръ, I. К. Ф. 63.
 Флеммингъ, П. 105.
 Фольбахъ, Фр. 99.
 Форкель, I. Н. I. 4, 10, 12, 23, 48, 49, 53, 57, 59, 72, 73, 79, 91, 202.
 Франке, А. Г. 104.
 Франкфуртъ (на Майнѣ). 34.
 Франкъ, С. 106, 154, 157.
 Францъ, Р. 64, 208, 233.
 Фрейбургъ. 46.
 Фрейлингхаузенъ, I. А. 208.
 Фрескобалди, Г. 25, 83.
 Фридрихъ II, Пруссійскій. 42, 45, 95.
 Фробергеръ, I. 15, 19, 25.
 Хемницусъ, М. 105.
 Христианъ, Бранденбургскій. 74.
 Христина Эбергардина, Саксонская. 196.
 Хризандеръ, Фр. 2, 36.
 Целле. 20.
 Цельтеръ, К. Фр. 125.
 Цербстъ. 130, 208.
 Циглеръ, К. 154.
 — М. 15.
 Шаде. 17.
 Швейнфуртъ. 12.
 Шейбе, I. А. 105, 120, 188.
 Шейдеманъ, Г. 18.
 Шейдтъ, С. 18.
 Шенелли, Г. К. 208.
 Шерингъ, А. 176.
 Шварцъ. 190.
 Швейцеръ, А. 109, 116, 140, 233.
 Шиллингъ, Г. 128.
 Шперъ, Д. 126.
 Шпенеръ, Ф. 104.
 Шрейеръ, I. 57.
 Шретеръ, Г. 53.
 Штейнбергъ, М. 80.
 Штраусъ, Р. 2, 22, 116, 163, 222, 234, 234.
 Шубертъ, Ф. I. 16, 69, 219.
 — Г. Ф. 227.
 Шуманъ, Р. 2, 72, 91, 216, 233.
 Шюблеръ. 88.
 Шюцъ, Г. 5, 10, 18, 112, 114, 120, 153, 154, 195.
 Эбергардина, Саксонская. 196, 202.
 Эзеръ. 8.
 Эйзенахъ. 7, 9, 12, 13, 14, 34, 77.
 Экардъ, I. 30.
 Эрдманъ. 17, 37, 41, 220.
 Эрфуртъ. 7, 12, 13, 14.
 Янгъ, О. 28.
 Юма, Аквинскій. 93.

Указатель композицій I. С. Баха.

А. Инструментальная музыка.

1. Для клавира.

Гольдбергъ—варіаціи. 12, 47, 62, 70.
 — Дуэты. 70.
 — Инвенции. 62.
 Книжка клавирная (сборникъ пьесъ для клавира). 57, 61.
 — Анны Магд. 57, 61, 66, 70.
 — Вильг. Фрид. 57, 61, 62, 63.
 Капричио. 24, 61.
 — В.-dur. 74.
 — На отъѣздъ возлюбленного брата. 23.
 Концерты. 47, 71.
 — итал. 70, 74.
 — тройной. 62.
 Лабиринтъ гармоническій. 63.
 Партиты. 65, 66, 67.
 Пассакалья D.-moll. 62.
 Прелюдіи. 62.
 — малыя. 62.
 — и fuga A.-moll. 62.
 Симфоніи. 62, 65.
 Сонаты. 69.
 — C.-dur. 19.
 — D.-dur (imit. gall). 24.
 — A.-moll. 19.
 Сюиты. 65, 68.
 — англ. 47, 66.
 — нѣм. 66, 69.
 — франц. (мал.). 66.
 — B.-dur. 62.
 Темперированный клавиръ. 53, 63, 65.
 — I. 36, 63.
 — I. Прелюдія C.-dur. 20.
 — I. Прелюдія и fuga Es.-moll. 54.
 — I. fuga Cis.-moll. 64.
 — II. 63, 47.
 — II. Прелюдія и fuga F.-moll. 54.
 — II. Fuga E.-dur. 63.
 Токкаты. 61.
 — C.-moll. 62.
 — Fis.-moll. 62.
 Упражнения для клавира. 57, 67, 92.
 — II. 68, 74.
 — III. 70, 85, 88.
 — IV. 70.
 Фантазія. 61.
 — C.-moll. 69.
 — и fuga A.-moll. 69.
 — и fuga хром. 70.
 Фуги. 61, 62.
 — A.-moll. 62.
 — B.-dur. 19.
 — B.-A.-C.-H. 50.

2. Для оркестра.

Бранденбургскіе концерты. 36, 74.
 — I. 75.
 Партиты. 47, 64, 77.

3. Для отдѣльныхъ инструментовъ оркестра.

Инвенции. 81.
 Концерты для скрипки. 73, 74.
 — E.-dur. 71.
 — A.-moll. 71.
 — для 2 скрипокъ D.-moll. 73.
 Партиты для скрипки. 79.
 Симфон. для скрипки и орк. 79.
 Сонаты для скрипки. 79, 80.
 — G.-moll. 81.
 — и Cont. E.-moll. 81.
 — 2 скрипокъ и Cont. C.-dur. 82.
 — скрипки, флейты и конт. A.-moll. 82.
 — флейты и Cont. 81.
 — 2 флейты и Cont. G.-dur. 82.
 — клавира и скрипки. 82.
 — клавира и гамбы. 81.
 — клавира и флейты. 81.
 Сюиты для виолончели. 80.
 — для скрипки, флейты и Cont. A.-moll. 81.
 Фуга для скрипки и Cont. G.-moll. 80.
 Чакона для скрипки. 79.

4. Для органа.

Allabreve. 84.
 Каноническія варіаціи. 94.
 Канцона. 83.
 Концерты. 84.
 Органная книжка. 87.
 Органные хоралы. 47, 50, 85, 87.
 — О, какъ быстры, переходящи. 87.
 — Ты, отецъ Божій. 88.
 — Примите святыя заповѣди Господни. 87.
 — Грѣхопаденіемъ Адама. 87.
 — Минуть ужъ старый годъ. 87.
 — Иисусе, Господь нашъ, мы пришли. 88.
 — Въ Тебѣ восторгъ нашъ. 88.
 — Съ небесъ спустился ангеловъ сонмъ. 88.
 — Къ престолу Твоему я приступаю нынѣ. 90.
 — Пришелъ желанный день. 87.
 Пассакалья. 84.
 Пастораль. 86.
 Прелюдіи. 47, 60.

Прелюдия и fuga C-dur. 84.

- C-dur. 84.
- C-dur. 84.
- C-moll. 85.
- D-dur. 83.
- Es-dur. 85.
- E-moll. 84.
- E-moll. 84.
- F-dur. 85.
- F-moll. 84.
- G-dur. 84.
- G-dur. 83.
- G-moll. 84.
- A-dur. 84.
- A-moll. 85.
- восемь малых 84.

Сонаты. 60, 85.

- III, D-moll. 62.
- Токкаты. 60,
- C-dur. 84.
- D-moll. 84.
- F-dur. 85.
- дорийская. 85.

Фантазии. 83.

- C-moll. 85.
- G-dur. 84.
- и fuga C-moll. 84.
- G-moll. 84.

Fuga C-moll. 84.

- D-moll. 80.
- G-dur. 84.
- G-moll. 84.
- H-moll. 84.

Хоральные вариации. 93.

- Ты, свѣтъ истины. 94.
- Господь нашъ всеблагій. 92.

Хоральные фантазии. 47, 86.

- Христосъ, Господь нашъ. 93.
- Только Господу на небесахъ воспоемъ мы хвалу. 93.

- " (G-dur $\frac{2}{3}$). 90.
- " (G-dur $\frac{3}{4}$). 89.
- " (G-dur $\frac{6}{8}$). 90.

На рѣкахъ Вавилонскихъ. 89.

- Примите святыя заповѣди Господни. 93.
- Помилуй мя, Господи. 91.
- Иисусе, радость моя. 90.
- Иисусе Христе, Спаситель нашъ. 93.
- Глубокой скорбью. 93.
- Отче нашъ. 93.
- Мы вѣруемъ въ тебѣ. 93.

Шюблерские хоралы. 88.

5.

- Искусство фуги. 50, 95, 97.
- Музыкальное Приношение. 49, 50, 95.

Б. Вокальная музыка.

(Арабскія цифры обозначаютъ страницу, римскія—соотвѣствующія нотныя приложения).

Церковныя кантаты:

- Ach Gott vom Himmel. 167.
- Ach Gott, wie manches Herzeleid. 166.
- Ach Herr, mich armen Sünder. 133, 166, III, V.
- Ach, wie flüchtig. 152, 166.
- Allein zu dir. 166.
- Alles nur nach Gottes Willen. 143, V.
- Also hat Gott die Welt geliebt. 173, 185.
- Am Abend aber. 160.
- Agre dich, o Seele nicht. 147, V, VII.
- Aus der Tiefe ruf ich. 147, 158, 166, IV, V.
- Aus tiefer Not. 167, 170.
- Bereitet die Wege. II, V.
- Bisher hab ich nichts gebeten. V, 172.
- Bleib bei uns. 139, IV.
- Brich dem Hungrigen. 124, 147, 151, II.
- Bringet her dem Herrn. 123, II.
- Christen ätzt diesen Tag. 151, 162, II, IV, VIII.
- Christ lag in Todesbanden. 160, 207, 233, III.
- Christum wir sollen loben schon. 139, IV.
- Christus, der ist mein Leben. 133, 165, III.
- Das ist je gewisslich wahr. 134, 203, IV.
- Das neugeborene Kindelein. 150, 204, III, IV, VIII.
- Dem Gerechten muss das Licht. 230.
- Denn Du wirst meine Seele. 22, 154, 172, 173, 175, I, VI.
- Der Friede sei mit dir. 166.
- Der Herr denket an uns. 154.
- Der Herr ist mein getreuer Hirt. 148.
- Der Himmel lacht. 133, 143, 146, 162, 230, III, IV, V.
- Die Elenden sollen essen. 161.
- Die Himmel erzählen. 161, 172.
- Du Friedefürst. IV, 173, 204.
- Du Hirte Israel. 145, 152, VI.
- Du sollst Gott, deinen Herrn. 162.
- Du wahrer Gott. 111, 175.
- Ein feste Burg. 145, 166.
- Ein Herz, das seinen Jesum. 110, 185, 203, I.
- Ein ungefärbt Gemüte. 139, IV.
- Erfreut euch, ihr Herzen. 159.
- Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. 135, IV.
- Erhöhtes Fleisch und Blut. 168, 186.
- Erwünschtes Freudenlicht. 140, 173.
- Es erhob sich ein Streit. 169.
- Es ist das Heil uns kommen her. 148, 176, II, V, VII.
- Es ist dir gesagt, Mensch. 168, II.

Es ist ein trotzig und verzagt Ding. 168.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. 176.

Es reifet euch ein schreckliches Ende. 177, VII.

Es wartet alles auf dich. 173.

Falsche Welt, dir trau ich nicht. 160.

Freue dich, erlöste Schar. 168, 180, IV.

Geist und Seele sind verwirrt. 143, V.

Gelobet sei der Herr. 109.

Gelobet seist du, Jesu Christ. 149, 175, VIII.

Gleichwie der Regen. 169.

Gott der Herr ist Sonn und Schild. 135, 166, III, IV.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. 135, 154, 166, IV.

Gott fährt auf mit Jauchzen. 134, 145, 146, 161, III, IV, V.

Gott ist mein König. 139, 143, 145, 154, 176, III, IV, V.

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. 167, 173.

Gott, man lobt dich in der Stille. 145.

Gott soll allein mein Herze haben. 159, 173.

Gott, wie dein Name. 219.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ. 151, 168, III.

Herr Christ, der einge Gottessohn. 172, I.

Herr, deine Augen. 152, 172, VI.

Herr, gehe nicht ins Gericht. 170, 172.

Herr Gott, dich loben wir. 133, III.

Herr Jesus Christ, du höchstes Gut. 158, 166, 204.

Herr Jesus wahr Mensch. 162, 171, 174.

Herz und Mund. 135, III, IV.

Höchsterwünschtes Freudenfest. 159, 168.

Ich armer Mensch. 138, IV, V.

Ich bin vergnügt. 138, IV.

Ich elender Mensch. 148, 158, III, VII.

Ich freue mich in dir. 164.

Ich geh und suche mit Verlangen. V.

Ich glaube, lieber Herr. 123, II.

Ich habe genug. 145, VI.

Ich hab in Gottes Herz und Sinn. 145, 149, VI.

Ich hatte viel Bekümmernis. 139, 160, 167, IV.

Ich lasse dich nicht. 173.

Ich liebe den Höchsten. 160.

Ich rufe zu dir. 140, V.

Ihr Menschen, rühmet. 148, VII.

In allen meinen Taten. 203.

Jesu, der du meine Seele. 168, IV.

Jesu, nun sei gepriesen. 133, 169, III.

Jesus nahm zu sich die Zwölfe. 134, IV.

Jesus, schläft, was soll ich hoffen. 134, 149, 151, IV, VIII.

Komm, du süsse Todesstunde. 168, 172, 177.

Leib und Seele sind verwirrt. 71.

Leichtgesinnte Flattergeister. 123, 175, II.

Liebster Gott, wann werd ich sterben. 123, 148, II.

Liebster Immanuel. 137, 139, 151, III, IV.

Liebster Jesu, mein Verlangen. 176.

Lobe den Herrn, mein Seele. 169, 176, V.

Lobet Gott in seinen Reichen. 167.

Mache dich, mein Geist, bereit. 133, 139, III, IV.

Man singet mit Freuden vom Sieg. 143, 146, V, VII.

Meinen Jesum lass ich nicht. 133, III.

Mein Gott, wie lang. 139, IV.

Meine Seel' erhebt den Herrn. 134, 139, 143, 166, 215, II, IV, V.

Meine Seufzer, meine Tränen. 140, V.

Mein liebster Jesus ist verloren. 109, I.

Mit Fried und Freud fahr ich dahin. 148.

Nach dir, Herr, verlanget mich. 151, 154, 169.

Nimm von uns, Herr. 139, 149, 172, 204, 205, IV, VIII, IX.

Nimm, was dein ist. 135, 147, 168, IV.

Nun ist Heil und die Kraft. 10, 168.

Nun komm, der Heiden Heiland. 59, 166, 167, II.

Nur jedem das Seine. 175.

O, ewiges Feuer. 158.

O, Ewigkeit, du Donnerwort (I). 135, 139, 146, II, IV.

— (II). 133, 175, 177, III.

O heiliges Geist und Wasserbad. 176, IV.

Preise Jerusalem den Herrn. 177.

Schau, lieber Gott. 139, 165, III, IV.

Schauet doch und sehet. 139, 168, 218, IV.

Schwingt freudig euch empor. 145, 152, VI.

Sehet, welch eine Liebe. 140, 167.

Sei Lob und Ehr. 139, 172, 203, IV, IX.

Selig ist der Mann. 133, 143, III, V.

Siehe zu, dass deine Gottesfurcht. 143, 167, IV, V.

Sie werden aus Saba alle kommen. 176.

Sie werden euch in den Bann tun. 134, 152, IV, VIII.

Singet dem Herrn ein neues Lied. 168.

So du mit deinem Munde bekennest. 109, 165, I.

Tritt auf die Glaubensbahn. 139, 160, IV.

Tue Rechnung!. 134, IV.

Unser Mund sei voll Lachens. 78, 143, 161, V.

Vergnügte Ruh. 160.

Wachet auf. 234.
 Wachet, betet. 116, 133, 134, 165, II, III.
 Wahrlich, wahrlich ich sage euch. 134, IV.
 Wår Gott nicht mit uns. 175.
 Warum betrübst du dich. 139, IV.
 Was frag ich nach der Welt. 145, VI, IX.
 Was Gott tut I. 133, 204, III.
 " II. 133.
 Was mein Gott will. 134, 203, IV.
 Was willst du dich betrüben. 204, IV.
 Weinen, klagen. 140, 151, 168, IV, V, VIII.
 Wer da glaubet und getauft wird. 204, IV.
 Wer Dank opfert. 109, 167, I, III.
 Wer mich liebet. 145, VI.
 Wer nur den lieben Gott lässt walten. 109, 173, I.
 Wer sich selbst erhöht. 139, 168, IV.
 Wer weiss, wie nahe. 133, 152, 174.
 Wiederstehe doch der Sünde. 140, V.
 Wie schön leuchtet der Morgenstern. 123, 166, II.
 Wir danken dir Gott. 135, 154, 161, 169, 218.
 Wir müssen durch viel Trübsal. 159, 161.
 Wo gehest du hin. 134, 140, 166, IV.
 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. 134, 143, IV, V.
 Wohl dem, der sich auf seinen Gott. 159.
 Wo soll ich fliehen. 134, IV.
Свѣтскія кантаты. 185 (слѣд.).
 Amore traditore. 188.
 Auf, schmetternde Töne. 187.
 Blast Lärmen, ihr Feinde. 186.
 Cantata gratulatoria. 187.
 Der zufriedengestellte Aeolus. 186.
 Herkules am Scheidewege. 187.
 Lasst uns sorgen. 187, 191.
 Mit Gnade bekröne. 185.
 Non sà che sia dolore. 188.
 Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen. 187, 219.

Serenada. 185.
 Steigt freudig in die Luft. 186.
 Tönet, ihr Pauken. 187, 191.
 Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten. 187.
 Vergnügte Pleissenstadt. 186.
 Von der Vergnügsamkeit. 188.
 Was mir behagt. 185.
 Weichet nur, betrübte Schatten. 185.
 Мужицкая кантата. 12, 110, 172, 189, 232.
 Споръ между Фебомъ и Паномъ. 47, 188.
Ораторіи. 190 (слѣд.).
 На Вознесеніе Господне. 168, 190, 193, 219.
 Пасхальная. 190, 192 (слѣд.), 204.
 Рождественская. 112, 133, 161, 169, 187, 190 (слѣд.), 222.
Музыка Страстей Господнихъ, Траурная музыка. 193 (слѣд.).
 Страсти Господни по еванг. отъ Іоанна. 40, 135, 151, 168, 170, 175, 196, 197 (слѣд.), 199.
 — отъ Луки. 196.
 — отъ Марка. 196.
 — отъ Матѳея. 40, 41, 68, 112, 119, 126, 133, 140, 147, 151, 162 (сл.), 165, 168, 170 (сл.), 172, 175, 196, 198, 199 (сл.), 230.
 Траурная ода. 40, 149, 196, 202.
Пѣсни. 207 (сл.).
Мотеты. 210 (слѣд.).
 Der Geist hilft unserer Schwachheit auf. 211.
 Jesu, meine Freude. 211 (слѣд.).
 Komm, Jesu, komm. 212.
 Singet dem Herrn. 211.
Латинскія церковныя композиціи.
 H-moll'ная месса. 43, 140, 158, 187, 193, 213, 216 (слѣд.), 230, 233.
 Магнификатъ. 40, 134, 213 (слѣд.).
 Мессы. 227 (слѣд.).
 Sanctus. 228.

Оглавление.

Стр.

Іоаннъ Себастьянъ Бахъ и нѣмецкая музыка девятнадцатаго столѣтія.
 (Вступительная статья Е. Браудо) V—XXI

Томъ первый.

Жизнь І. С. Баха. Его инструментальныя композиціи.

1. Предки І. С. Баха 1—13
2. Юность І. С. Баха 13—20
 Дѣтство. Смерть родителей, 13—14. На воспитаніи у брата. Запретная книга. Ордруфскій лицей, 14—16. Въ Люнебургѣ. Кто были истыми учителями Баха? 18—20.
3. Веймаръ. Арнштадтъ 20—29
 Первое „постоянное“ мѣсто. Въ Арнштадтѣ. Самостоятельное примѣненіе изученнаго. Кантата собственнаго сочиненія на пасхальномъ богослуженіи, 21—23. Каприччіо, по поводу отъѣзда брата, 23—25. Посвященіе Любека, 25. Д. Букстегуде, 25—27. Органныя вечера Букстегуде. Вліяніе Букстегуде на Баха. Actus tragicus, 27—28. Désordre между Бахомъ и его учениками. Отъѣздъ изъ Арнштадта. Женитьба, 28—29.
4. Бахъ въ Мюльгаузенѣ 29—33
 Выборная кантата. Бахъ и піэтизмъ.
5. Бахъ въ Веймарѣ и Кетенѣ 33—37
 Мастеръ своего искусства. Художественныя гастрольныя поѣздки. Конфликтъ съ герцогомъ. Подъ арестомъ, 33—35. Бахъ въ Кетенѣ. Камерныя композиціи. Wohltemperiertes Clavier. Ангельская музыка и совѣтъ церкви св. Якова въ Гамбургѣ. Вторичная женитьба, 35—37.
6. Бахъ въ Лейпцигѣ 37—58
 Канторъ „во имя Господне“. Училище св. Θомы. Обязанности кантора. Collegium musicum, 37—40. Отношенія къ городскому совѣту. Печальное свидѣтельство угнетеннаго состоянія духа, 40—43. „Урегулированная“ церковная музыка, 43—44. Панегирикъ Геснера. Ректоръ Эрнести. Споръ между Фебомъ и Паномъ, 44—47. Высшія достиженія въ области камерной музыки. Ученики. „Милыя дрезденскія пѣсенки“. Поѣздка въ Потсдамъ. Музыкальное приношеніе, 47—49. Замкнутый образъ жизни. Societät der musicalischen Wissenschaften. Кончина. Судьба вдовы и дѣтей, 49—51. Характеръ І. С. Баха, 51—52. Прелюдіи и фуги на всѣ тоны и полутоны. Гармоническая обработка церковныхъ ладовъ, 52—53. Инструменты І. С. Баха, 53—55. Роль аккомпанимента въ произведеніяхъ Баха, 55—56. „Правила и указанія господина Іоанна Себастьяна Баха въ Лейпцигѣ“. Педагогическая дѣятельность Баха, 56—58.
7. Введеніе въ изученіе произведеній І. С. Баха 58—100
 Стилъ церковныхъ и свѣтскихъ композицій Баха, 58—60. Служеніе церкви. Внѣцерковная музыка Баха, 60—61. Сборники пьесъ для клавира, 61—62. „Упражненія“ для клавира, 65—67. Фантазіи и фуги для клавира. Варіаціи, 69—71. Клавирные концерты, 71—74. Бранденбургскіе концерты, 74—76. Четыре оркестровыя партиты, 76—79. Камерныя композиціи, 79—82. Органныя хоралы, 88—89. Остальныя органныя композиціи І. С. Баха, 90—92. „Прелюдіи къ катехизису“, 92—93. Послѣднія композиціи Баха, 97—98. Творческій ликъ и физическій обликъ І. С. Баха, 98—100.

Томъ второй.

Вокальныя композиціи І. С. Баха.

8. Отношеніе Баха къ церкви и народу	103—112
9. Церковная музыка во времена Баха	112—117
10. Музыка и слово въ композиціяхъ Баха	117—152
11. Церковныя кантаты Баха	152—164
12. Музыкальныя формы въ церковныхъ композиціяхъ Баха	164—177
13. Обзоръ церковныхъ кантатъ, по ихъ составнымъ частямъ, инстру- ментовъ и времени возникновенія	177—184
14. Свѣтскія кантаты	185—190
15. Ораторіи	190—193
16. Музыка Страстей Господнихъ и траурная ода	193—202
17. Роль церковной пѣсни (хорала) въ церковной музыкѣ	202—207
18. Пѣсни. („Арія“)	207—208
19. Мотеты	210—212
20. Латинская церковная музыка	212—216
21. Н-мол'ная месса	216—227
22. Короткія мессы	227—228
23. Музыкальный аппаратъ Баха	228—230
24. Бахъ въ наши дни	230—234
Дополненія къ русскому изданію	235—244
Указатели именъ и композицій Баха	244—250

Списокъ иллюстрацій.

1. І. С. Бахъ. Портретъ Лиссевского (1772).
2. І. С. Бахъ. Портретъ Гаусмана 1735. По гравюрѣ Боллингера 1802.
3. Домъ, гдѣ родился Бахъ (нынѣ музей І. С. Баха) въ Эйзенахъ.
4. Іоаннъ Амвросій, отецъ І. С. Баха.
5. Фр. Куперанъ (Великій).
6. Дворцовая церковь въ Веймарѣ, во времена Баха.
7. Герцогъ Леопольдъ, Кётенскій.
8. Памятникъ І. С. Баха въ Кётенѣ.
9. Школа св. Ѳомы въ 1723 году.
10. Іоаннъ Геснеръ.
11. Фридрихъ Великій и І. С. Бахъ, съ картины Эйхштедта.
12. А. Корелли.
13. Памятникъ Баха въ Эйзенахъ.
14. І. С. Бахъ. Портретъ работы Гаусмана 1735.
15. І. С. Бахъ, по недавно найденному портрету (собств. проф. Ф. Фольбаха).
16. Валторнисты Баховскаго оркестра въ Лейпцигѣ, Рейхе.

Исправленія.

На стр. 2, 4 и 5 строка сверху: слова Кречмара: „изъ тѣхъ Кирпичей и т. д.“ должны быть замѣнены цитатой изъ Священнаго Писанія: „Камень, который отвергли строители, тотъ самый сдѣлался главою угла“.

Страница.	Строка.	Напечатано.	Должно быть.
17.	4 сверху.	Гердъ.	Герда.
20.	14 сверху.	Ты, яркій свѣточъ намъ.	Ты, свѣтъ истины
94.	1 сверху.	Свѣточъ истины,	свѣтъ истины.